MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 10876446 5

ЛИРА

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761108764465

АЛЬБОМ ПИАНИСТА-ЛЮБИТЕЛЯ

ЛИРА

КЛАССИЧЕСКАЯ И СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В ДВЕ РУКИ

Том шестой
(дополнительный)

Составление и редакция
К. С. СОРОКИНА

Всесоюзное издательство
СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР
Москва 1967

Printed in the Soviet Union

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Бурный рост и расцвет музыкальной культуры, всеобщая любовь трудящихся к музыке во всех ее многообразных формах, будь то простая песенка или сложнейшая симфония, необыкновенный размах музыкального образования характерны для наших дней. Назрела потребность в выпуске музыкальной литературы, которая давала бы в сжатом виде основное представление о развитии музыкального искусства за последние три столетия.

«Лира» предполагает в какой-то мере выполнить эту трудную задачу. Технически малоподготовленный исполнитель-любитель на лучших образцах творчества выдающихся композиторов может ознакомиться с главнейшими этапами развития музыкального искусства.

В каждом из издаваемых сборников «Лиры» музыкальный материал расположен в хронологическом порядке по трем разделам: 1. Зарубежная музыка, 2. Русская музыка, 3. Советская музыка.

Последний раздел составлялся таким образом, чтобы в сборниках «Лиры» были представлены композиторы союзных и автономных республик, а также крупнейших городов Российской Федерации.

Переложения и обработки выполнены советскими авторами специально для «Лиры». Сочинения мелкой формы и оригинальные пьесы для фортепиано печатаются без сокращения. Сочинения же крупной формы (отрывки из симфоний, опер и др.) даны с некоторым сокращением.

Издание снабжено краткими сведениями о композиторах, составленными А. С. Оголевцом.

«Лира» может служить также учебным пособием для самообразования.

К. Сорокин

LIBRARY
JUN 12 1968
UNIVERSITY OF TORONTO
M
21
L67
t.6

КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ О КОМПОЗИТОРАХ

I. ЗАРУБЕЖНЫЕ КОМПОЗИТОРЫ

Арканджело КОРЕЛЛИ (1653—1713) — итальянский скрипач-виртуоз, композитор, дирижер (концертмейстер), педагог. Родился в городе Фузиньяно, обучался игре на скрипке в Болонье, которая славилась своей школой скрипичной игры. Образование закончил в 1670 году, был принят в члены болонского «Общества филармоников» в том же году, выдержав для этого положенное испытание.

В 1675 году Корелли брал в Риме уроки по композиции у одного из певцов папской капеллы — органиста и композитора Симонелли, добывая средства к жизни игрой на скрипке в церквах. Рим того времени жил полнокровной музыкальной жизнью, выдвижение молодого музыканта в обстановке сильной конкуренции со стороны профессионалов было исключительно трудным делом. История сохранила свидетельства того, что в 1679 и в 1682 годах Корелли выступал в публичных концертах как руководитель-концертмейстер крупных коллективов инструменталистов и певцов. Биография Корелли бедна событиями. Всю свою жизнь он безвыездно прожил в Италии. С 1687 по 1690 год он служил у одного, а затем с 1690 года до своей смерти — у другого кардинала (Пьетро Оттобони), у которого руководил музыкальными собраниями и заведовал капеллой. Корелли дирижировал концертами капеллы, вернее был ее концертмейстером, ибо в тот период роль ведущего исполнителя не отделялась от роли дирижера, что произошло позднее.

Творческое наследие Корелли невелико по названиям. С 1681 по 1700 год он издал всего пять сборников (опусов) произведений; четыре из них содержали по 12 трио-сонат, пятый — сонаты для скрипки соло с басом. Шестой сборник, содержащий 12 так называемых «больших концертов», вышел посмертно в 1714 году.

В нашу задачу не входит характеристика Корелли как выдающегося исполнителя и дирижера, поражавшего современников эмоциональной глубиной исполнения, мастерством и артистизмом скрипичной игры, требовательностью и отточенностью дирижирования. Достаточно сказать, что на такого гениального музыканта, как Гендель, игра Корелли произвела глубокое, неизгладимое впечатление. Надо добавить, что с 1710 года Корелли прекратил публичные выступления; почувствовав приближение смерти, он переселился в конце 1712 года из дворца кардинала Оттобони на свою частную квартиру, где в скором времени и умер.

Творчество Корелли имеет громадное историческое значение. Он считается основоположником итальянской скрипичной школы и, шире, родоначальником виртуозной скрипичной игры. Скрипка в сочинениях Корелли трактуется по аналогии с выразительными возможностями человеческого голоса, диапазон партии скрипки не выходит, как правило, за рамки двух октав (как и голос человека). Идеалом исполнения в то время являлась связность, певучесть и выдержанность исполнения; по условиям развития скрипичной техники при недостаточно совершенном смычке одной из величайших трудностей тогда считалось извлечение протяжных звуков. Эти условия ограничивают рамки фактуры сочинений Корелли, но в их пределах поражает слушателя цельность общей концепции его произведений, их эмоциональная сила и отработанность деталей, то высшее мастерство созидания, которым в значительной мере следует объяснить творческую «скупость» композитора, не торопившегося публиковать свои сочинения и тщательно их отделывавшего. Результаты взыскательности композитора налицо: многие произведения Корелли до сих пор не утратили своего обаяния, пленяя мелодическими красотами, непосредственностью творчества и эмоциональной силой.

В период деятельности Корелли Рим превратился в музыкальную столицу мира: из всех стран в Рим стекались музыканты послушать игру Корелли и учиться у него.

Громадное значение имеет творчество Корелли в развитии высших форм музыкального искусства. Соната в трактовке Корелли явилась тем новым музыкальным жанром, который, с течением времени, обогащаясь новым драматическим содержанием, привел к рождению классического симфонизма. Для его развития в творчестве Корелли были заложены фундаментальные основы. Его сонаты отличались ясностью и завершенностью музыкальной формы, мастерским развитием музыкальной мысли, поразительной отделанностью фактуры. В завершивших творческую деятельность Корелли «больших концертах» откристаллизовалась та струнная смычковая группа инструментов, которая является ведущей в современном нам большом симфоническом оркестре. Корелли стремится к такому построению многочастного произведения, в котором при общем единстве воплощается многообразие эмоциональных типов: у него ясна тенденция к включению в цикл медленного патетического вступления (эта традиция сохранена в классической симфонии), лирической кантилены или грациозного танца (вспомним менуэты моцартовских симфоний) в средних частях цикла, бурного завершения в финале сонаты (также сохранилось в классическом симфонизме). Пусть у Корелли еще не окончательно откристаллизовался сонатный цикл, пусть в его концертах встречается шесть частей (вместо позднейших классических четырех), пусть первая часть цикла у него еще не порывает с отживавшим в его время многоголосием «строгого стиля» (и только в будущем появится здесь стремительное Аллегро), но общие тенденции в построении цикла у Корелли были прогрессивны, и мимо них не прошло мировое музыкальное искусство.

Сочинения Корелли изучал великий немецкий композитор Иоганн Себастьян Бах, заимствуя у него отдельные темы для своих сочинений; темы сочинений Корелли неоднократно оплодотворяли творчество других выдающихся композиторов последующих поколений.

Франсуа КУПЕРЕН (1668—1733) — французский композитор, клавесинист, органист — происходил из рода Куперенов, выдвинувшегося в начале XVII века, давшего целую «династию» превосходных музыкантов, существовавшую до конца XVIII века. Франсуа Куперен, признанный наиболее выдающимся музыкантом из поколений Куперенов, назывался в истории музыки «великим Купереном».

В ограниченных требованиями определенного стиля пределах Куперен являлся одним из крупнейших композиторов своего времени, мимо изучения его творчества не проходили ни современники, ни выдающиеся музыканты следующего за Купереном поколения: так, например, упомянутый выше И. С. Бах относился к творчеству Куперена с громадным уважением, изучая его мастерство и обогащая свой композиторский опыт.

Значение творчества Куперена определяется прежде всего принципиальной новаторской светскостью его искусства, освобождавшегося в тот период от безраздельной связанности музыки с отправлениями церковного культа. Пусть произведения Куперена еще не были рассчитаны на широкие массы слушателей, в лучшем случае речь могла идти о домашнем музицировании в аристократических салонах и богатых семьях городской буржуазии, но в данных условиях самая направленность творчества Куперена, одного из первооткрывателей путей для будущего демократического музыкального искусства, должна быть признана прогрессивной.

Куперен является создателем жанра музыкальной поэтической миниатюры. Его мелкие произведения объединены в сборники сюит для клавесина, изданные им в 1713, 1716, 1722 и 1730 годах. Иногда миниатюры объединяются по тематическому признаку, чаще же всего это отдельные программные пьесы, характер которых, как и название, определяется основным музыкальным образом. Выбор тем и образов у Куперена не обширен: это либо жанровые зарисовки, либо женские «портреты», либо пейзажные эскизы, либо, наконец, пьесы, не порывающие связи с бытовым танцем (из них состояли клавесинные сюиты предшественников Куперена).

С теперешней точки зрения, музыка Куперена не отличается особой глубиной, эмоциональной силой, в ней отсутствует достаточное музыкальное развитие. Но таковы были требо-

вания эстетики того времени, избегавшей всего чрезмерного, проявления слишком сильных чувств, смелых и резких гармонических оборотов, требовавшей утонченности музыкального выражения, филигранной отделки деталей. Сочинения Куперена отличаются замечательным совершенством формы, изяществом и тонкостью фактуры, недюжинной изобретательностью и остроумием. Но им присуща некоторая холодность, невозмутимость, безмятежность и ясно ощущаемая рассудочность творчества. Самые выразительные средства клавесина, инструмента со слабым отрывистым звуком, исключали возможность воплощения драматизма, сильных переживаний и ограничивали круг содержания написанных для него музыкальных произведений. Лишь в виде исключения среди миниатюр Куперена встречаются пьесы мрачного колорита, но все же весьма относительного и неглубокого. Чрезмерная изысканность художественного воплощения, некоторая жеманность музыкального выражения всегда присущи музыке Куперена.

Кроме клавесинных миниатюр, Куперен писал «Королевские концерты» для камерного ансамбля, программные трио-сонаты, пьесы для органа. Он также выступил с замечательным теоретическим трудом, посвященным клавесину: «Искусство касаться клавесина» (1717), содержащим методические указания для клавесиниста и подытожившим собственный богатый опыт композитора.

Антонио ВИВАЛЬДИ (1678—1741) — итальянский композитор, скрипач-виртуоз, дирижер, педагог (скрипка и пение). Обучался игре на скрипке у своего отца Дж. Вивальди, теории музыки — у композитора Дж. Легренци. С 1714 года до конца своей жизни преподавал пение и вел класс скрипки в Венецианской женской консерватории («Оспедале делла пиета»), где также дирижировал оркестром и хорами.

Вивальди был человеком кипучей творческой и организационной энергии. Он был выдающимся оперным и инструментальным композитором своего времени.

Его перу принадлежит около сорока опер на исторические, мифологические, нравственно-поучительные и другие сюжеты на либретто известных итальянских писателей. Оперы Вивальди шли во всех крупных городах Италии; в одной лишь Венеции состоялось более 20 постановок опер Вивальди, в которых он принимал самое деятельное участие, не только дирижируя спектаклями, но и режиссируя их, проходя с певцами сольные партии, подбирая исполнителей, многих из которых он сам, как педагог, подготовил к сценической деятельности. Со своими ученицами-певицами Вивальди разъезжал по Европе с концертами. Названия опер композитора свидетельствуют о широте его духовных интересов («Тамерлан», «Коронация Дария», «Филипп — царь Македонский», «Мессинский оракул», «Торжествующая добродетель» и др.). Они не пользовались у современников слишком громким успехом, но составили заметный вклад в развитие итальянского и, шире, европейского оперного искусства, оказав значительное влияние на творчество изучавших их композиторов Италии, Франции и Германии.

Еще более существенную историческую роль в развитии музыкального искусства сыграло инструментальное, в частности скрипичное, творчество Вивальди. Он не только был выдающимся виртуозом-скрипачом, чье исполнительское искусство завоевало широкое признание современников композитора, но и выступил как преобразователь жанра сольной скрипичной литературы, создав в ее рамках сольный скрипичный концерт, новаторски выделив скрипку из состава ансамблевого концерта для ряда инструментов и противопоставив солирующей скрипке самостоятельную партию симфонического оркестра. Трехчастный цикл концерта для солирующих инструментов (виолончели, рояля и др.) обязан рождением Вивальди как своему родоначальнику.

В обширном творческом наследии Вивальди, кроме опер и концертов для одной, двух, трех и четырех скрипок, мы находим концерты для других инструментов оркестра, кантаты, трио-сонаты, сонаты для скрипки, много произведений церковной музыки. Цикл из четырех концертов Вивальди «Времена года», с развернутой текстовой программой, представляет собой один из ранних прогрессивных образцов программной музыки, перекликаясь по тематике со знаменитой ораторией «Времена года» великого венского классика Иосифа Гайдна.

Каждый из двух творческих подвигов Вивальди — оперного и инструментального композитора — мог бы составить по отдельности славу музыканта-творца. Добавим, что к тому же Вивальди был католическим аббатом, у которого немало времени отнимали обязанности церковной службы. Для того чтобы прийти к тому творческому итогу, который ясен по наследию композитора, он должен был постоянно находиться во власти творческой одержимости. Гольдони рассказывает в своих мемуарах, что Вивальди был известен в своем родном городе более под прозвищем «рыжий поп», чем под своим настоящим именем. Сохранилось предание, что Вивальди сочинял свои оперы, даже держа в руках молитвенник. Однажды в разгар мессы Вивальди ушел в алтарь, чтобы срочно записать пришедшую ему в голову музыкальную тему; это стало известно церковному начальству, и Вивальди отделался от более строгого наказания запрещением служить мессы.

Многие сочинения Вивальди до сих пор не утратили своей свежести, и к ним обращаются в своей педагогической и исполнительской деятельности современные нам скрипачи.

Франсуа Жозеф ГОССЕК (1734—1829) — французский композитор, капельмейстер, педагог, выдающийся общественный деятель периода французской буржуазной революции. Госсек, по происхождению бельгиец, был в детстве певчим в кафедральном соборе Антверпена. В ранней юности обучался игре на скрипке. В 1751 году Госсек переехал в Париж, где благодаря покровительству выдающегося композитора Рамо получил работу в частной капелле одного мецената-аристократа (в 1762 году перешел в другую капеллу). Здесь молодой Госсек получил возможность исполнять свои собственные сочинения, что способствовало его творческому росту.

К 70-м годам он уже пользовался большой известностью как композитор — автор опер, камерной, симфонической и церковной музыки. Таким образом, он вполне естественно становится в 1770 году во главе общества «Концерты любителей музыки», дирижируя концертами в течение ряда лет. В 80-е годы — последнее десятилетие феодальной Франции — Госсек уже является вполне признанным первоклассным музыкантом: он в начале этого десятилетия (1782—1784) состоит вторым директором парижской «Большой оперы» («Академия музыки»), перейдя отсюда в «Королевскую школу пения и декламации», которую ему было поручено возглавить и реорганизовать.

Сразу же после начала французской буржуазной революции Госсек становится наиболее видной фигурой в области музыки. Для современного восприятия музыка Госсека того времени представляется несколько «устаревшей», мало волнующей, как бы «выцветшей» от времени. Но для современников Госсека дело обстояло иначе: их подкупала ясно ощущавшаяся ими внутренняя активность госсековой музыки, ее простая, ясная мелодика, волевой, героический характер, внутренняя содержательность и эмоциональная сила. Госсеку, действительно, было суждено сказать во французской музыке новое слово, подняться над ее общим в то время развлекательным, салонным характером.

Творческая деятельность Госсека в собственном смысле слова была по тому времени выдающейся не только по своей интенсивности, но и по прогрессивности. Госсека история музыки считает творцом французского симфонизма: он создавал крупные симфонические (первая симфония написана в 1854 году) и монументальные вокально-оркестровые произведения, стремясь к их музыкальной содержательности, проявляя новаторское отношение к выразительным средствам симфонического оркестра, обогащая партитуру новыми по тем временам инструментами, обеспечивавшими мощность общего звучания произведений. При этом Госсек отнюдь не замыкался в своем творчестве только на «ученой музыке», так, в первом периоде творчества он написал несколько комических опер, ряд песен. Несомненна общая демократическая направленность творчества Госсека еще до периода революции: он стремился к тому, чтобы его музыка в любых ее формах была доступна слушателям, чтобы его искусство было эмоциональным и воздействующим на аудиторию.

Вся тяжесть музыкальной работы после французской революции пала на плечи Госсека. Он явился организатором и дирижером оркестра национальной гвардии, в состав которого были влиты и остатки оркестров королевских гвардейских частей. При этом оркестре Госсек организовал бесплатную музыкальную школу, которой руководил, ведя и преподавание музыки. Эта именно школа была реорганизована специальным декретом 1793 года в «Национальный музыкальный институт», а в 1795 году — в «Национальную консерваторию», одним из инспекторов которой стал Госсек (другие инспектора — выдающиеся французские композиторы — Гретри, Керубини, Мегюль, Лесюэр). В том же году Госсек получил звание члена французской Академии.

Госсеку пришлось учить молодых композиторов, но главной его задачей в первые годы революции явилось обслуживание музыкальными сочинениями революционных праздни-

ков и событий таковы, например, «Траурный марш на смерть Мирабо» — 1791, «Песня 14 июля», «Гимн на праздник федерации», «Народный праздник» — песня, оперы «Триумф республики», «Дар свободе» — в этой опере использована «Марсельеза» — и др. произведения). Инспектора консерватории не только занимались преподаванием музыки, но также дирижировали оркестрами и писали музыку по правительственным заказам.

Примерно до семидесятилетнего возраста творческая деятельность Госсека не ослабевала и была равномерной, но и дальше он не уходил на полный покой. Он стал профессором композиции в консерватории, из которой был изгнан в 1816 году после реставрации Бурбонов, которые, разумеется, не могли потерпеть возле себя в каком бы то ни было качестве «композитора республики» — это звание с гордостью носил старый Госсек. Восьмидесятидвухлетний композитор удалился из Парижа в Нанси, где и прожил до конца своих дней.

Творческое наследие Госсека обширно. Он написал двенадцать опер (кроме комических), которые все шли в Париже, двадцать девять симфоний для симфонического и три симфонии для духового оркестра, два балета, много серенад, увертюр для оркестра, маршей, инструментальных ансамблей — трио и квартетов, несколько мотетов, ораторий и месс, множество песен. Его перу также принадлежит музыка к нескольким театральным постановкам.

Луиджи БОККЕРИНИ (1743—1805) — итальянский композитор, выдающийся виолончелист. Родился в семье музыканта-контрабасиста. Первым учителем Боккерини был его отец, впоследствии поместивший сына в архиепископскую семинарию, где тот обучался музыке. В тринадцатилетнем возрасте Боккерини уже играл на виолончели в театре и в одной из церквей своего родного города Лукки. В 1757 году Боккерини был отправлен отцом в Рим для дальнейшего усовершенствования в игре на виолончели и для обучения композиции. Как свидетельствуют историки музыки, уже в семнадцати-восемнадцатилетнем возрасте Боккерини «проявил свой гений оригинальными сочинениями, богатство и новизна форм которых, свежесть, грация и наивность мыслей возбудили всеобщий энтузиазм».

В 1762 году Боккерини возвратился в Лукку. Возвращению на родину предшествовала поездка с концертами в Венецию и разные города Германии, которую Боккерини предпринял вместе со своим другом скрипачом Ф. Манфреди. После выступления молодого композитора с концертом в Лукке он был принят на должность первого виолончелиста в капелле республики Лукка. К 1765 году относится сочинение несохранившегося «драматического действия» «Клементина» и ораторий «Узнанный Иосиф» и «Царь Иудейский». В 1769 году Боккерини переехал в Мадрид, где прожил до конца своих дней. Годы до переезда в Испанию были отмечены интенсивной творческой и исполнительской деятельностью Боккерини, он много писал и совершал концертные поездки по городам Северной Италии и по югу Франции; в 1768 году он познакомил со своими сочинениями Париж; его постоянным спутником в концертах был тот же Манфреди. Избирая Испанию как постоянное место своей деятельности, Боккерини надеялся на хороший прием со стороны испанского двора, который славился как покровитель искусств, несмотря на тяжелое положение страны, истощенной войнами и угнетаемой произволом военщины и духовным террором инквизиции

Боккерини было суждено жестоко разочароваться в своих надеждах: его встретили враждебно, чему содействовали наговоры местных музыкантов, опасавшихся конкуренции со стороны талантливого пришельца. В первое время Боккерини не получил никакого назначения и бедствовал. Но в том же году благодаря посредничеству преданного друга Манфреди он был принят в капеллу инфанта со званием «камерного композитора и виртуоза». Инфант Дон-Луи оказался единственным покровителем композитора, у которого, к несчастью, произошло в 70-х годах резкое столкновение с наследником испанского престола, будущим королем Карлом IV. Поэтому почти одновременные смерть инфанта и воцарение Карла IV в середине 80-х годов явились для Боккерини двойным ударом, оставившим его без всякой поддержки в Испании.

К счастью, Боккерини нашел покровителя своего таланта в лице прусского короля Фридриха Вильгельма II. После смерти прусского короля (1797) Боккерини с его громадной семьей впал в нищету, из которой ему не удалось выбраться, несмотря на помощь, изредка оказываемую ему отдельными высокопоставленными лицами; например, в 1800—1802 годах ему помогал французский посол Люсьен Бонапарт, брат Наполеона. Жестокая нужда преследовала артиста, невзирая на то, что он числился из милости придворным органистом, но на ничтожном окладе, не позволявшем ему сводить концы с концами.

Всю свою жизнь Боккерини творил с неослабевающей энергией. Его произведения глубоко волновали современников. Один из знатоков творчества композитора пишет: «В наше время может показаться, что непреходящее художественное значение произведений Боккерини очень невелико; его личность была скоро затемнена мастерами классического периода, но в истории музыкального развития, по крайней мере, он заслуживает быть отмеченным наряду с важнейшими композиторами всех времен». Значение же композитора для его современников уясняется хотя бы из того факта, что искренним поклонником гения Боккерини был великий Моцарт, увлекавшийся музыкой «нежного Боккерини». Многие сочинения Боккерини не утратили обаяния и свежести и для нашей современности. Надо добавить, что в своих произведениях Боккерини постоянно искал новые и более совершенные формы для выражения музыкального содержания и что ему музыкальное искусство многим обязано в своем классическом периоде, совершенствуя достижения Боккерини, без самоотверженного труда которого успехи, достигнутые великими венскими классиками, исторически могли бы оказаться меньшими. Но, разумеется, главным в творчестве Боккерини являлась его поражающая искренность выражения, пленительная мелодика, ясный гармонический язык и та высшая честность художника, которая не терпит в искусстве ничего фальшивого и приспособленческого.

И в наше время с особой силой звучат слова Боккерини: «...музыка существует для того, чтобы говорить сердцу человека; достичь этого я стремлюсь... Музыка, лишенная чувства и страсти, пуста».

Наследие Боккерини очень велико. Полный каталог его сочинений содержит около четырехсот названий инструментальных произведений, в том числе двадцать симфоний, сто двадцать пять струнных квинтетов, девяносто один струнный квартет, струнное трио, секстеты, октеты, сонаты и концерт для скрипки, сонаты и концерты для виолончели, дуэты для двух струнных инструментов и т. д. Издано пятьдесят восемь (в том числе и циклы сочинений) названий произведений композитора.

Доменико ЧИМАРОЗА (1749—1801) — итальянский композитор неаполитанской школы. Сын ремесленника и прачки, Чимароза получил музыкальное образование благодаря содействию его первого учителя — церковного органиста, помогшего Чимарозе поступить в консерваторию «Санта Мариа ди Лоретто», где одним из его учителей был знаменитый оперный композитор того времени Никколо Пиччини.

Первая опера Чимарозы была поставлена в 1772 году, и с тех пор развернулось блестящее, выдающееся по своей интенсивности оперное творчество композитора, написавшего за свою жизнь свыше 75 опер-буфф (комедийных оперных произведений, развившихся из народных веселых грубоватых комедий, изобилующих музыкальными номерами; «Севильский цирюльник» Россини является вершиной этого жанра) и 3 «серьезных» оперы героически-монументального склада.

Творческая деятельность Чимарозы сопровождалась громадным, не ослабевающим год от году успехом, его имя в конце XVIII столетия пользовалось огромной мировой славой, некоторые современники называли Чимарозу «Рафаэлем в музыке».

Три года жизни (1789—1792) Чимароза провел в России при дворе Екатерины II в качестве придворного оперного композитора; в Петербурге он написал ряд опер, в том числе одну «серьезную» («Клеопатра»). Из России Чимароза переехал в Вену, где в необычайно короткий срок создал свое лучшее произведение — оперу-буфф «Тайный брак», обошедшую все европейские оперные сцены и пользовавшуюся повсюду колоссальным успехом. В этом произведении замечательно и его либретто, и мастерство музыкального воплощения. В основе произведения лежит занимательная и запутанная интрига, ведущая к большому количеству забавных и ярких столкновений героев: в опере противопоставлены друг другу тщеславный купец, жаждущий породниться с аристократией, и ничтожный, промотавшийся болтун-граф, намеревающийся жениться на дочери купца, тайно обвенчанной с другим. В опере несомненны демократические тенденции автора, высмеивающего в ее образах ничтожность интересов и характеров феодальной (граф) и буржуазной (купец) знати своего времени.

Творческие устремления Чимарозы, его преданность *демократическому* оперному жанру не были случайны. Выходец из народных низов, познавший на своем горьком опыте бед-

ственное положение народных масс, угнетавшихся тиранией неаполитанских Бурбонов, Чимароза принимал участие в освободительном движении. Отъезд Чимарозы в Россию, последующее пребывание в Вене, Риме, Венеции (где он продолжал ставить новые оперы), в сущности, были бегством композитора от ненавистного ему режима.

В 1798 году Бурбоны были изгнаны из Неаполя французской Директорией, основавшей здесь «Партенопейскую республику». Чимароза возвратился в Неаполь, приняв участие в делах новой республики. После знаменитой Абукирской катастрофы в 1799 республика пала. Бурбоны возвратились в Неаполь. Чимароза был арестован как республиканец и предан суду, который приговорил его к смертной казни. Король Фердинанд заменил казнь пожизненным тюремным заключением. В 1801 году, по-видимому, под давлением мирового общественного мнения Чимароза был освобожден из тюрьмы и уехал в Венецию, где вскоре скончался. Официальная версия приписывала смерть композитора плохому состоянию здоровья. Но наряду с тем существует версия, что с Чимарозой расправились тайные убийцы, подосланные к нему неаполитанской королевой Марией Каролиной. Однако это вряд ли «требовалось»: узники, освобождаемые из неаполитанской тюрьмы, погибали в силу нечеловеческих условий содержания, подрывающих их здоровье: Бурбоны после реставрации вели «тайную войну» против политических противников, широко практиковались при этом отравление и убийства; известно немало случаев, когда люди выходили из неаполитанской тюрьмы изувеченными, полупарализованными, с язвами желудка в результате систематического отравления во время пребывания в тюрьме...

Кроме опер, в наследии Чимарозы немало вокальных произведений, в том числе два реквиема, ряд кантат и месс, оратория «Юдифь», множество отдельных небольших пьес для пения и другие сочинения.

Михал Клеофас ОГИНЬСКИЙ (1765—1833) — польский композитор, общественный и государственный деятель. Огиньский принадлежал по рождению к аристократическим кругам. Он получил разностороннее, в том числе и музыкальное, образование, одним из его учителей был польский композитор Юзеф Козловский, впоследствии переехавший в Россию.

В 1794 году Огиньский вступил в ряды польских революционеров, восставших после второго раздела Польши против русского царизма под руководством Тадеуша Костюшко. Огиньский принимал участие в ряде сражений, пожертвовав при этом большой частью своего состояния в пользу революции. В том же году он написал для польского войска марш и ряд песен. Есть предположение, до сих пор не опровергнутое, что он является и автором мелодии песни «Еще Польша не погибла», впоследствии ставшей Польским национальным гимном. После разгрома восстания Огиньский эмигрировал и в течение восьми лет скитался по Европе (Вена, Венеция, разные итальянские города, Константинополь, Дрезден, Париж и др.), по всей вероятности, выполняя разные поручения в связи с польскими делами.

Некоторые польские революционеры с доверием отнеслись к намерениям царского правительства к якобы объединению Польши, большое впечатление на них произвела, в частности, амнистия, «дарованная» Костюшко Павлом I. После воцарения Александра I, в 1802 году, Огиньский приехал в Россию, доверившись царю. Он принял участие в судьбах Виленского университета, помогал ему материально и оказывал поддержку его деятелям. В 1810 году Огиньский был назначен сенатором.

Огиньский — автор ряда полонезов (14 напечатаны), вальсов, мазурок, романсов, ему также приписывается (не с полной точностью) одна одноактная опера. Круг выразительных средств, используемых Огиньским в его сочинениях, может теперь показаться несколько простоватым, наивным, «старомодным». Однако при жизни композитора его полонезы пользовались громадным успехом, в особенности «Прощание с родиной»; скорбный тон музыки Огиньского был связан с его опечаленностью судьбами родной страны. Современники Огиньского ясно чувствовали главное качество его музыки — проникновенную искренность и внутреннюю содержательность. Лучше всех охарактеризовал ее Ференц Лист, который признал в своей книге о Шопене, что полонезы Огиньского завоевали во всей Европе огромную популярность. Великий музыкант писал об этих полонезах, что «их мрачный общий характер смягчается чувством какой-то истомы, нежности, наивного и меланхолического очарования. Ритм слабеет, модуляции смягчаются — как если бы кортеж, прежде торжественный и шумный, умолк и проникся сосредоточенным настроением, проходя мимо могил, в соседстве которых молкнут гордость и смех».

В 1822 году Огиньский навсегда покинул Россию и переехал во Флоренцию, где прожил до конца своих дней. Здесь он написал четыре тома мемуаров «Воспоминания о Польше и поляках» (опубликованы), а также два тома (Биографию и Собрание писем), которые он запретил опубликовывать при своей жизни.

Никколо ПАГАНИНИ (1782—1840) — итальянский скрипач-виртуоз, композитор, дирижер, одна из наиболее красочных фигур среди музыкантов XIX века; биография Паганини, его романтическое исполнительское искусство породили громадную литературу во многих странах мира, начиная от серьезных научных исследований и кончая беллетристическими авантюрными произведениями.

Паганини родился в Генуе, в детские годы он учился у своего отца, музыканта-любителя, неудачника, который, заметив выдающиеся способности сына, начал его эксплуатировать с раннего детства, заставляя выступать в шести-семилетнем возрасте в церквах; восьми лет Паганини уже выступал в большом публичном концерте. Лишь в 1798 году Паганини освободился от отцовской опеки, отправившись с согласия отца на концерт в соседний город, откуда более не возвратился домой. Этому предшествовала напряженная концертная деятельность молодого Паганини, который, например, вместе с отцом предпринял в 1795 году концертное турне по городам Северной Италии, пожиная успехи и расширяя свою известность на родине. Эти годы явились временем страстного самосовершенствования Паганини в игре на скрипке, которой он отдавал все свое время и помыслы. С юных лет Паганини стал пересматривать сложившиеся приемы игры на скрипке, изобретая новые способы ведения смычка, новые штрихи, приемы звукоизвлечения, неизвестные до него и т. д., вследствие чего те редкие уроки игры, которые он, по не вполне установленным историческим данным, получал от частных преподавателей, не могли принести ему никакой пользы, эти уроки заключались, как свидетельствуют сохранившиеся сведения, главным образом, в спорах строптивого ученика-новатора с консервативными преподавателями. Таким образом, исторически следует признать Паганини гениальным самоучкой, как, впрочем, его при жизни называли и музыкальные рецензенты.

С 1798 года по 1828 год, когда он выехал с концертами в Вену, Паганини жил в Италии, давая концерты, всегда вызывавшие бурю восторгов. Паганини при этом исполнял почти исключительно свои собственные произведения. Надо сказать, что композиторский талант выявился у Паганини в детстве, но, разумеется, он не мог сделаться композитором без систематических занятий композицией. Еще перед поездкой по Северной Италии с отцом Паганини два года учился композиции в Парме под руководством известного в то время оперного композитора Паэра.

Концертная деятельность Паганини в Италии не была беспрерывной. С 1802 по 1805 год он таинственно исчез с горизонта; до конца своей жизни Паганини не раскрыл обстоятельств своей жизни в это грехлетие, известно лишь только, что причиной был роман музыканта с женщиной, имя которой осталось невыясненным. Это дало повод для самых нелепых и жутких сплетен о Паганини, которого молва обвиняла в убийстве возлюбленной, о чем не стесняясь писали критики в рецензиях о его концертах; даже такой солидный писатель, как Стендаль, писал в своей книге о Россини, что «пылкая душа» виртуоза «достигла своего высокого таланта не восемью годами терпения в консерватории, но благодаря заблуждениям любви, которая, говорят, бросила его в тюрьму на долгие годы», а авторитетнейший берлинский критик А. Б. Маркс в период концертов Паганини в столице Германии упомянул в одной из статей, что Паганини так и не опроверг обвинения в убийстве возлюбленной. Легенды, складывавшиеся вокруг имени артиста, преследовали его в течение всей жизни, шли толки о его колоссальных гонорарах, об азартной игре; были толки и другого рода — о Паганини говорили как о «якобинце», как об атеисте, за ним учреждался надзор австрийской полиции. Надо добавить, что не опровергнуто предположение о связанности Паганини в молодые годы с освободительным движением Италии против австрийского владычества, но его политические убеждения остались исторически невыясненными. Однако его разрыв с католической церковью является фактом; все его обстоятельства остались также не до конца ясными, но известно, что после смерти артиста Ватикан очень долго не давал разрешения на его погребение, и тело Паганини лежало, набальзамированное четыре года вблизи Ниццы в госпитале для прокаженных.

Исполнительское искусство Паганини потрясало современников не одной только виртуозной техникой. Он явился основоположником романтического стиля исполнения, в необычайной степени расширившим колористические возможности инструмента. Он вызвал к жизни ряд совершенно новых штрихов, первый применил двойные флажолеты, которых не умели исполнять другие скрипачи, исполнял сложнейшие произведения на одной басовой струне (иногда выходя на эстраду со скрипкой без трех струн). Он творил на эстраде, вдохновенно импровизируя, его исполнение в медленных темпах было настолько выразительно и проникновенно, что Шуберт писал после концерта Паганини: «Я слышал в Адажио пение ангела»; судя по описаниям, игра Паганини была полна драматических контрастов, его ритмика была капризной и выразительной; все это вместе с легендарной личностью артиста и его демоническим видом производило даже на знатоков потрясающее впечатление.

Для того чтобы составить хотя бы приблизительное представление о необычайности исполнительского творчества Паганини, достаточно сказать, что Роберт Шуман решил избрать путь композитора под влиянием игры Паганини; этого решения не сломило сопротивление родных будущего великого композитора. Двадцатилетний Лист под влиянием концертов Паганини в Париже пришел к совершенно новой симфонической трактовке фортепиано, он был ошеломлен игрой Паганини как каким-то сверхъестественным чудом и восклицал в одном из своих писем: «...какой человек, какой скрипач, какой художник! О боже, сколько муки, сколько горя, сколько страдания выражают эти четыре струны!.. И его выражение, его способ фразировки, и, наконец, его душа».

После приезда Паганини в Вену с 1828 года до марта 1837 года, когда состоялись последние концерты Паганини, он вел интенсивную исполнительскую жизнь, которую было бы здесь нецелесообразно прослеживать. Достаточно сказать, что четыре года он концертировал в Англии, охваченный, по словам его биографов, «золотой лихорадкой» обогащения. В Россию Паганини не приезжал, он посетил только Варшаву, в то время входившую в состав России. Следует добавить, что Паганини дважды служил придворным музыкантом (капельмейстером и солистом) в Лукке (которая была провозглашена монархией) в 1805—1809 годах, и в герцогстве Парма (полгода с конца 1835 по середину 1836 года, здесь он числился музыкальным директором придворного театра и оркестра). Последние концерты Паганини состоялись в 1837 году.

Творческое наследие Паганини-композитора обширно. При своей жизни он не стремился к широкой публикации сочинений, считая, что это может преждевременно раскрыть секреты его техники. В силу этого много его произведений не опубликовано и либо утрачено, либо находится в частных руках. Так, специалисты склоняются к мнению, что Паганини написал десять концертов для скрипки, большинство останавливается на цифре 8, но поскольку опубликовано не больше трех концертов, справочники говорят либо о двух, либо о четырех концертах. Наиболее знамениты написанные Паганини «24 Каприса» для скрипки соло; в этом юношеском произведении каждый этюд ставит перед исполнителем определенную задачу, раскрывая новые возможности обогащаемой композитором-исполнителем скрипичной техники. Кроме того, Паганини написано два сборника сонат для скрипки и гитары, три струнных квартета, двадцать один квартет для смычковых инструментов и гитары, сто сорок пьес для гитары, много дуэтов для скрипки и гитары; Паганини писал также вокальные сочинения.

Джакомо МЕЙЕРБЕР (1791—1864) — композитор, пианист, дирижер. Уроженец Берлина, Мейербер получил отличное музыкальное образование. До 1810 года он учился у лучших преподавателей (Клементи — по фортепиано, Цельтер — по хоровой и духовной музыке, Б. Вебер — по театральной музыке), с 1810 по 1812 год совершенствовался в композиции у знаменитого в то время аббата Фоглера в Дармштадте (надо добавить, что настоящая фамилия Мейербера была Бер, и звали его Яков Либман).

Очень рано Мейербер заявил себя как оперный композитор. Первой его оперой была «Клятва Иевфая», историко-героическое произведение, написанное под руководством Фоглера. В следующем году была поставлена комическая опера «Алимелек». После этих постановок молодой композитор убедился в том, что историко-героическая опера наиболее отвечает его творческим склонностям, а также в том, что современное развитие оперного дела в Германии не даст ему широкой арены для творческой деятельности.

Мейербер переезжает в Вену, откуда в скором времени едет, по совету композитора Сальери, в Италию для изучения вокальной музыки и современной итальянской оперы. Мейербер приехал в Италию в 1816 году, в разгар славы Россини: как раз в этом году состоялись премьеры опер «Севильский цирюльник» и «Отелло». Молодой Мейербер подпал под обаяние гения Россини, с увлечением изучая его драматические оперы. В Италии Мейербером было написано шесть итальянских «серьезных» опер, его имя завоевало большую популярность, он был признан выдающимся оперным композитором; примечательно, что этому не помешала продолжавшаяся в то время активная блестящая деятельность Россини.

Рамки итальянской сцены оказались узкими для Мейербера, он устремился вслед за Россини в Париж. Мейербера не остановил в намерении обосноваться в «столице мира» даже громадный успех его последней итальянской оперы «Крестоносец в Египте» (1824).

Эта опера была поставлена в 1825 году также и в Париже; она прошла с меньшим успехом, чем оперы Россини, но все же ее премьера означала признание заслуг Мейербера как оперного композитора.

Мейербер внимательно изучал постановку дела в парижской Большой опере, ее новые постановки, вкусы и потребности публики, решив отныне примкнуть к французской оперной школе и завоевать в ней видное место. В 1830 году была закончена и в 1831 году поставлена первая французская опера Мейербера «Роберт-Дьявол», в короткий срок принесшая Мейерберу мировую славу и обеспечившая ему на ряд лет положение законодателя в области оперного искусства.

Обычно историки музыки полагают, что Мейербера следует считать композитором историко-героических опер, а «Роберт-Дьявол» является будто бы «исключением». Однако эта именно опера представляет собой ту *первую* оперу, которая раскрывает истинное лицо Мейербера-художника с его сильными и слабыми сторонами. Вся творческая биография Мейербера сводится, в принципе, к четырем его большим операм, написанным для парижской сцены; все же остальное представляет собой исторически либо мало характерную творческую «предысторию» Мейербера, не оставившую в оперном искусстве (и в его творческой биографии) заметного следа, либо же отклонения от намеченной линии французской большой оперы, — отклонения, связанные с замедлением творческого процесса, с изменениями потребностей и вкусов аудитории, с опасением потерять успех.

Все четыре оперы, о которых должна идти речь при исторической оценке Мейербера, — это названный «Роберт-Дьявол» (1831), «Гугеноты» (1836), «Пророк» (1849), «Африканка» (1865 — посмертная премьера). Между премьерами опер пролегают все бо́льшие и бо́льшие сроки — пять, тринадцать и шестнадцать лет.

На рубеже 20 и 30-х годов Россини прекращает оперную деятельность, не достигши 40 лет; одной из причин является, кроме лени и обеспеченности, непреодолимое отвращение к вкусам новой буржуазной аудитории монархии Луи-Филиппа, — на оперной сцене стали модными яркие шумные постановки, стремление к безвкусным, резким эффектам, неприкрытая чувственность исполнения, роскошь и «грандиозность» постановок. Назначенный Луи-Филиппом новый директор-антрепренер Большой оперы Верон писал в дневнике: «Нужен новый репертуар, который мог бы привлечь внимание буржуазной аудитории. Быть может, демоническое, сатанинское?». Он писал, что «торжествующая буржуазия желает властвовать, развлекаться». Нужны были беспринципные художники для удовлетворения вкусов буржуазии. Ими оказались либреттист Скриб и композитор Мейербер, которым была заказана Вероном опера на романтико-мистический сюжет со всяческими «ужасами», сценическими эффектами, драматическими контрастами, с бьющей на эффект музыкальной экстравагантностью, с чем угодно — лишь бы был успех...

Задача оказалась по плечу Мейерберу с его громадным и универсальным мастерством, с его недюжинным музыкальным талантом, с его знанием серьезной музыки по работе в Германии, с его пониманием красот человеческого голоса по его итальянским операм, с его изучением требований сценического драматизма французской оперы. Общеизвестно, что, начиная с «Роберта-Дьявола», большие оперы Мейербера содержат погоню за сценическими эффектами, заполнены экстравагантными, бьющими на дешевый эффект, музыкальными приемами, загромождены эффектной сценической бутафорией, они мозаичны и пестры по своему музыкальному стилю. В то же время им нельзя отказать в эффектности развития действия (по твердому плану, выработанному Мейербером и Скрибом), в наличии ярких контрастов, подчас — выразительной музыки; все в этих операх подчинено погоне за сцени-

ческим успехом; блестящий спектакль — это венец стремлений Мейербера.

Появившиеся через пять лет «Гугеноты» также имели большой успех, их сюжет (события Варфоломеевой ночи) трактован с неширокими позиций личной драмы героев оперы, социальные мотивы приглушены; в опере все же есть ряд эффектных сцен (знаменитая сцена заговора католиков, картина Варфоломеевой ночи). Эта опера — кульминация творческой жизни Мейербера — наиболее героическая из его опер и наиболее долго жившая на европейских оперных сценах.

Следующая опера — «Пророк», с ее ложной трактовкой сюжета, дискредитацией идеи народного движения в угоду буржуазной морали (речь идет в опере о вожде крестьянского восстания XVI века), с морем банальности и пошлости в музыке (особенно в четвертом акте) — была историческим моментом творческого фиаско Мейербера, пусть даже и не замеченного его современниками. Эта опера, написанная до революции 1848 года, была поставлена лишь в 1849 году, резко не соответствуя новым общественным настроениям, это было начало того периода, который привел, в конце концов, к рождению лирической оперы.

Чуткий автор, по-видимому, далее учел новое общественное движение, так как начал работать над переделкой последней оперы — «Африканка», — начатой еще в 1838 году и долго находившейся в его портфеле в почти законченном виде. Всей оперной концепции был придан лирический крен. Посмертная премьера этой оперы явилась грандиозным чествованием памяти недавно скончавшегося композитора.

В период времени от «Роберта-Дьявола» до конца жизни Мейербера, надо отметить его приглашение на должность придворного композитора в Берлин (1842); оперу для Берлина «Лагерь в Силезии» (1844), впоследствии переделанную для Парижа в «Северную звезду» (1854); комическую оперу «Динора» (1859), пожалуй, наиболее искреннее и музыкальное сочинение композитора.

Прочие сочинения Мейербера (кантаты, оркестровые произведения, театральная музыка, хоры, песни, романсы) особого значения не имели.

Гаэтано ДОНИЦЕТТИ (1797—1848) — итальянский композитор, педагог. Родился в городе Бергамо в семье небогатого чиновника. Обучался гармонии и контрапункту в своем родном городе у знаменитого итальянского композитора Симона Майра, автора свыше шестидесяти опер. Затем Доницетти совершенствовался в композиции в городе Болонье в музыкальном лицее. В 1817 году он закончил учение.

Доницетти, автор свыше шестидесяти опер, не сразу определил направление своей творческой деятельности. Его первые сочинения — оратория, мессы, кантаты духовного содержания и небольшие пьесы для разных инструментов. Лишь после этого он приступил к сочинению опер. В 1816—1817 годах он написал три одноактные оперы, которые не были приняты к постановке. Первая премьера оперы Доницетти состоялась в 1818 году. До 1830 года Доницетти написал несколько опер, которые ставились в оперных театрах, но успеха не имели, потому что являлись в сущности подражанием операм Россини, несравненно более сильным во всех отношениях. На рубеже 30-х годов Россини отказался от дальнейшего оперного творчества. Разумеется, это открыло дорогу операм и Доницетти, и его современника Беллини. Но лишь к этому обстоятельству не сводится исторически причина необычайно быстрого выдвижения Доницетти в начале 30-х годов. В 1830 году он выступил с премьерой оперы «Анна Болейн», которая имела громадный успех и вскоре с триумфом обошла все значительные европейские оперные сцены.

Надо сказать, что Доницетти не довелось полностью преодолеть воздействия гения Россини в тех жанрах оперного искусства, в которых преимущественно писал Россини, то есть в операх историко-героических и лирико-драматических. В таких операх Доницетти никогда не достигал силы Россини в ансамблях, в резкости характеристик героев, в инструментовке. Но зато Доницетти творил и в других жанрах: он писал также комические оперы, мелодрамы в сентиментальном духе (такова, например, «Линда», написанная для Вены, куда в 1842 году на один год переехал Доницетти, получивший в связи с этой оперой звание придворного композитора и капельмейстера).

Следующие за премьерой «Анны Болейн» пять лет представляют собой период восхождения Доницетти к полному расцвету его таланта; в эти годы им созданы, например, такие известные оперы, как «Любовный напиток» (1832; ныне идет в СССР), «Лукреция Борджиа» (1833). Окончательно закрепляется положение Доницетти как всемирно известного композитора, чьи оперы идут на сценах всех европейских музыкальных театров, в 1835 году, после постановки «Лючии ди Ламмермур», — Доницетти был приглашен профессором консерватории в Неаполь по классу контрапункта (впоследствии был ее директором). Наряду с другими операми после этого были созданы «Фаворитка», одна из наиболее ярких опер Доницетти в драматическом отношении (1840), и «Дон Паскуале» — опера-буфф, признаваемая наиболее интересной в этом жанре после «Севильского цирюльника» Россини (1843). Примечательно, что обе эти оперы — и Россини и Доницетти — были написаны каждая в две недели.

Доницетти обладал большим мелодическим даром, кантилена в его операх нежна и певуча; некоторым страницам опер присущ определенный драматизм, заметно постоянное стремление к драматической остроте ситуаций, контрастности характеристик героев; оперы отличаются, как правило, яркой театральностью. Поразительна была быстрота работы композитора, писавшего по три-четыре оперы в год. Известно, что переделка четвертого акта «Фаворитки», по требованию режиссуры «Большой оперы» в Париже, была сделана Доницетти за одну ночь, причем он написал партитуру всего акта совершенно заново.

Но как раз эта быстрота, граничившая с поспешностью в работе, привела композитора, вообще не обладавшего яркой индивидуальностью творческого почерка, к явному обезличиванию характера произведений. Его исторически следует считать более виртуозом-мастером, техником дела, чем художником, ответственно относящимся к каждому своему шагу в творчестве. Эта сторона деятельности Доницетти имела также то отрицательное следствие, что он не оставил яркого следа в истории национально-освободительного движения итальянского народа, в котором играли большую роль оперы современника Доницетти — В. Беллини, и также, в огромной степени оперы Верди, пришедшего им на смену.

При такой творческой продуктивности Доницетти вел не только педагогическую, но и административную работу. С 1839 по 1842 год он был директором вновь открытого оперного театра в Париже, где прожил до отъезда в Вену, откуда возвратился в Париж в 1843 году.

Все сказанное трагически обернулось в личной судьбе композитора: вскоре после приезда в Париж он заболел общим нервным расстройством, ему пришлось переехать в Италию в надежде на излечение. В 1844 году состоялась в Неаполе премьера последней оперы Доницетти «Катерина Корнаро». Последние четыре года жизни композитора представляют собой медленную агонию, болезнь перешла в полное психическое расстройство; он умер в параличе и в полном безумии.

Доницетти, как и Беллини, принадлежит к мастерам итальянской оперы так называемого «переходного периода» между титанами оперного творчества — Россини и Верди. Своеобразие этого периода определяется прежде всего временным кризисом итальянского оперного искусства в связи с общим неопределенным и тяжелым положением Италии, чему предшествовала активизация освободительного движения итальянского народа против австрийских угнетателей. Найти выход из этого кризиса было исторически суждено Верди, творчество которого в известной мере было подготовлено лучшими страницами произведений Доницетти и Беллини.

Винченцо БЕЛЛИНИ (1801—1835) — итальянский композитор, один из выдающихся представителей итальянского оперного искусства первой половины XIX века; его одиннадцать опер, созданные им за недолгую жизнь, внесли значительный вклад в развитие итальянской оперы.

Уроженец Сицилии, Беллини учился в Неаполитанской консерватории, в которой затем преподавал композицию, но вскоре бросил педагогическую работу и отдался творчеству. Премьера первой его оперы состоялась в Неаполитанской консерватории.

По характеру своего творчества Беллини был лириком, в его операх стиль итальянского «бельканто» был доведен до высшего совершенства; музыка опер Беллини отличается мягким благозвучием, филигранной отделанностью вокальных партий, проникновенным лиризмом, избегающим драматической контрастности выражения. Инструментальное сопровождение пения в операх Беллини, как правило, несколько облегчено, иногда до примитивности, что сам композитор объяснял стремлением особо выделить пение. Многие лучшие места опер Беллини отличаются томительно-романтическим, мечтательным характером, трогавшим его современников своей искренностью и непосредственностью.

В конце 20-х годов появились оперы Беллини, завоевавшие успех и прославившие имя их автора: это были «Пират» (1827) и «Чужестранка» (1829). Особенно была взволнована итальянская публика оперой «Капулети и Монтекки» (1830):

ее сюжет слушатели воспринимали как осуждение розни между итальянскими семьями, как призыв к максимальному объединению страны, находившейся под гнетом Австрии, но еще не накопившей сил для открытого возмущения. Томлению итальянского общества отвечал романтический стиль музыки Беллини, в котором современники начали видеть выразителя своих настроений, чаяний и стремлений.

Чисто художественно-театральный успех сопровождал исполнение следующей оперы Беллини, быстро завоевавшего мировую славу: это была «Сомнамбула» (1831) с мелодраматическим сюжетом и прекрасной вокальной партией главной героини. Следующая опера, поставленная в том же году, явилась вершиной творчества и славы композитора. Написанная, казалось бы, на «отвлеченный» от современности исторический сюжет, «Норма» была все же восторженно встречена итальянским обществом. В самом деле, содержание оперы посвящено восстанию древнего галльского племени друидов против римского владычества, действующие главные лица — верховная жрица друидов и римский полководец. И тем не менее в сюжете современники усматривали намек на австрийское владычество в Италии, драматические страницы оперы, до которых поднялся в «Норме» Беллини, возбуждали аудиторию; маршеобразные, подъемные хоры звучали призывом к действию, скорбная патетика музыки воспринималась как скорбь композитора о судьбах угнетенной родины. Представления «Нормы» вызывали патриотические демонстрации в оперном театре.

Следующая опера Беллини—«Беатриче ди Тенда» (1833)— особого успеха не имела.

Оперы Беллини исторически как бы заполнили на итальянской сцене тот «вакуум», который образовался на ней в связи с отъездом Россини в Париж, а также с тем, что на рубеже 20 и 30-х годов Россини вообще прекратил творческую деятельность.

Незадолго до своей смерти Беллини получил от Россини, руководившего в это время Парижским театром итальянской оперы, заказ на новую оперу «Пуритане». Эта опера была написана Беллини и поставлена в начале 1835 года в Париже примерно за полгода до смерти автора.

«Пуритане» не явилась объективно большим художественным успехом композитора, который пытался найти синтез черт парижской большой оперы и своего лирико-романтического творчества, — органического синтеза не получилось, да и не могло получиться, так как автор взялся за задачу воплощения чуждого ему стиля.

Перу Беллини, кроме опер, принадлежат пять симфоний, концерт для гобоя с симфоническим оркестром, ряд произведений церковной музыки, отдельные арии и романсы.

Ференц ЭРКЕЛЬ (1810—1893) — венгерский композитор, пианист, педагог, дирижер, выдающийся общественный деятель.

Основоположник венгерской оперной классики, Эркель родился в городе Дьюле. Здесь он получил первые уроки музыки у своего отца, управляющего одним из поместий. Далее он брал уроки игры на фортепиано у Клейна, друга Бетховена, в Надьвараде, артистически овладев пианизмом. Еще до достижения двадцатилетнего возраста Эркель дает ряд концертов в венгерских городах, знакомясь с жизнью страны, и избирает как место постоянного жительства столицу Трансильвании Колошвар, где в то время била ключом музыкальная жизнь: существовала единственная в Венгрии консерватория, активно работало Общество любителей музыки, был театр, делавший попытки постановки опер. Здесь молодой музыкант давал концерты как пианист и дирижировал концертами названного общества. В Колошваре Эркель глубоко изучал музыкальный быт народа и венгерскую народную музыку. Здесь же он почувствовал необходимость воплотить в звуках красоты венгерской музыки в собственном творчестве и избрал путь композитора.

С 1838 года Эркель был приглашен в Пешт, в театр национальной оперы на амплуа главного дирижера; этот театр был открыт в 1838 году, и на Эркеля пала главная тяжесть организационной работы: подбора кадров, репертуара и т. п. Конец 30-х годов явился для Венгрии периодом необычайного расцвета музыкальной жизни: громадным событием в жизни Пешта явилось прибытие туда Ференца Листа в 1839 году и ряд музыкальных празднеств в связи с листовскими концертами на его родине. В 1840 году была открыта консерватория в Пеште, где Эркель стал преподавать игру на фортепиано.

Следующими этапными событиями в жизни Эркеля явились организация им Филармонического общества в 1853 году, затем создание при его руководящем участии Певческого общества в 1867 году и, наконец, создание в 1875 году Венгерской национальной музыкальной академии, во главе которой встали Ф. Лист в качестве президента и Эркель в качестве директора.

Эркель написал восемь опер, первая из которых — «Мария Батори» — появилась вскоре после его приезда в Пешт в 1840 году. Последняя его опера—«Король Иштван»—была завершена в 1885 году. Непрерывная творческая работа была связана с поразительно активной исполнительской, педагогической, музыкально-просветительской деятельностью, высоко оцененной соотечественниками композитора еще при его жизни.

В своих операх, важнейшими из которых следует признать «Ласло Хуньяди» (1844) и «Банк Бан» (1852), Эркель постоянно обращался к тематике, связанной с историей освободительного движения венгерского и других народов; его музыкальные произведения тем самым не стояли в стороне от борьбы прогрессивных патриотических сил страны против австрийского господства. Известен факт запрещения австрийской цензурой постановки оперы «Ласло Хуньяди» в связи с тем, что одна из популярных революционных песен была сложена на музыку марша из этой оперы. Но, разумеется, не только в либреттном содержании опер Эркеля таился их успех, ему содействовали и объективные музыкальные достоинства первых опер композитора, создававшего произведения, проникнутые народно-национальным характером музыки, наполненные запоминающимися мелодиями, правдиво раскрывающие внутреннюю жизнь героев, обладавшие силой эмоционального воздействия на зрителей, яркой сценичностью и динамизмом развития действия. Надо сказать, что операм последнего периода творчества композитора сопутствовал значительно меньший успех. О демократичности общих устремлений Эркеля свидетельствует и то, что его предпоследняя опера «Незаметные герои» (1880) была посвящена деятелям венгерской революции 1848 года — «гонведам», защитникам родины.

Историческая роль творческой деятельности Эркеля вполне соответствует тому уважению и любви, которой пользуется его имя в широких слоях венгерского народа; роль Эркеля в венгерской музыке такова же, в принципе, как роль Глинки в русской музыке, Грига в норвежской, Сибелиуса в финской, Сметаны в чешской.

В 1845 году Эркель создал музыку венгерского национального гимна.

Кроме опер, Эркель написал ряд хоров, песен, фортепианных пьес, среди которых следует особо выделить фантазию для фортепиано на тему полюбившейся композитору трансильванской народной песни. Известно, что сам композитор высоко ценил это свое произведение и утверждал, что вместе с ним «родилась на свет наша венгерская музыка».

Шарль ЛЕКОК (1832—1918) — французский композитор, Лекок получил солидное музыкальное образование, он учился в Парижской консерватории у известного композитора Галеви (автор известнейшей оперы «Дочь кардинала» и др.). К периоду второй империи — до поражения Франции в войне с Германией — относится лишь начальный период деятельности Лекока, как композитора оперетт. По конкурсу, объявленному Оффенбахом, Лекок представил в 1857 году оперетту «Доктор Миракль», разделив первую премию с будущим автором оперы «Кармен» Ж. Бизе. По самому складу своего дарования Лекок не мог добиться признания при второй империи, когда в моде было острое пародийное искусство Оффенбаха с его канканами, сатирической остротой, плакатной броскостью спектаклей и т. п. Уже в первых опереттах Лекок заявил себя как композитор, стремящийся к лирическому бытовизму, к восстановлению на опереточной сцене традиций старой классической французской музыкальной комедии. Первый серьезный успех все же пришел к Лекоку после постановки его оперетты «Чайный цветок» в 1868 году.

Деятельность Лекока широко развернулась, начиная с 70-х годов. Им написано свыше пятидесяти оперетт, некоторые из них шли в СССР, пользуясь успехом у советской аудитории. Таковы «Жирофле-Жирофля» (1874), «Дочь мадам Анго» (1872), «Сто дев, или Зеленый остров» (1872), «День и ночь» (1881). При жизни Лекока пользовались успехом многие, ныне забытые оперетты (в основном позднейшего периода творчества), которых можно было бы назвать не один десяток; из них более других выделяются «Маленький герцог» (1878), «Большой Казимир» (1879), «Принцесса Канарских островов» (1883), «Плутон» (1886), «Спящая красавица» (1900) и др.

Произведения Лекока отличаются хорошей мелодической и гармонической фактурой, изяществом и отработанностью деталей, в них отчетливо выражен мягкий лиризм и добродушный юмор, стремление к занимательности интриги и комизму

ситуаций, не переходящему в буффонаду. После Лекока искусство французской оперетты стало клониться к своему упадку.

Перу Лекока принадлежит ряд произведений для симфонического оркестра, четыре сборника фортепианных пьес, хоры и романсы.

Генрик ВЕНЯВСКИЙ (1835—1880) — польский скрипач, композитор скрипичной литературы, педагог. Венявский родился в городе Люблине, где получил первоначальное образование в детском возрасте, его учителями были местные скрипачи-профессионалы. Выдающиеся способности ребенка привели его родителей к мысли дать сыну солидную музыкальную подготовку. Мать отвезла его в Париж, где восьмилетний Венявский был принят в консерваторию в виде исключения из правил, не допускавших приема лиц, не достигших двенадцатилетнего возраста, и иностранцев вообще (известно, что последнее правило воспрепятствовало в свое время приему в Парижскую консерваторию будущего великого музыканта Ференца Листа). Одиннадцати лет, в 1846 году, Венявский окончил консерваторию по классу скрипки с первой премией. Два года он после этого совершенствовался в игре на скрипке в Париже, после чего им был предпринят ряд концертных турне по Европе, в том числе и по России. В пятнадцатилетнем возрасте он вновь поступил в Парижскую консерваторию, но уже по классу композиции, и блестяще окончил ее вторично через год.

Венявский начал сочинять музыку в детские годы. К 1846 году он был уже автором ряда пьес. Разумеется, их ценность была невелика. После окончания консерватории по композиции началась зрелая композиторская работа Венявского. Она сопровождалась постоянными разъездами с концертами. В 50-х годах Венявский подружился с Антоном Рубинштейном, с которым впоследствии концертировал по Европе и по Америке. Именно эта дружба привела Венявского в Петербург, где он при содействии Рубинштейна получил постоянное место придворного солиста (1860). В Петербурге Венявский преподавал с 1862 по 1868 год в консерватории, ведя в ней как профессор класс скрипки, давал концерты, участвовал как скрипач-концертмейстер в симфонических концертах, руководил как первый скрипач квартетом Русского музыкального общества, выезжал на гастроли за границу, сочинял музыку. В 1872 году Венявский покинул постоянную работу в России и до конца своей жизни вел интенсивную концертную деятельность.

Напряженный труд подорвал здоровье Венявского. Он скончался в Москве, где его застала смертельная болезнь во время очередного концертного турне. Прах его был перевезен на родину — в Варшаву.

Венявский был выдающимся скрипачом-виртуозом, воскрешавшим в своей концертной деятельности романтический стиль исполнения и пропагандировавшим наряду со своими сочинениями лучшие сочинения классического репертуара. Рубинштейн в своих мемуарах утверждает, что Венявский был «первый в те годы скрипач, — ничего подобного нигде не было». Высоко ценил его П. И. Чайковский как «очень даровитого композитора», считая, что «его прелестная *легенда* и некоторые части d-moll'ного концерта свидетельствуют о серьезном творческом таланте».

Сочинения Венявского являются серьезным вкладом в мировую скрипичную литературу. Его произведения входят как в педагогический, так и в исполнительский репертуар скрипачей всего мира, в том числе и нашей страны. В наследии Венявского есть отдельные сочинения, утратившие свой интерес, так как они неглубоки и являются данью салонности и внешней виртуозности. Зато его лучшие сочинения пленяют нас своим проникновенным лиризмом, задушевностью и искренностью.

Среди крупных сочинений Венявского следует назвать два концерта для скрипки, фантазию на темы «Фауста» Гуно. В особенности привлекательны небольшие сочинения Венявского — это в подавляющем большинстве характерные и лирические пьесы, блещущие своей мелодической стороной, превосходной формой и отделанностью деталей. Здесь следует назвать два полонеза, ряд мазурок, «Русский карнавал», «Воспоминания о Москве», «Скерцо-тарантеллу». Высшим выражением искренности, поэтичности и задушевной трогательности — качеств, вообще присущих дарованию Венявского, следует признать несравненную его «Легенду», и доныне входящую в репертуар скрипачей и пользующуюся неизменной любовью широкой концертной аудитории.

Два сборника этюдов для скрипки соло и «Этюдов-каприсов» для двух скрипок являются выдающимся вкладом в развитие скрипичной виртуозности.

Юхан Северин СВЕНСЕН (1840—1911) — норвежский композитор, скрипач, дирижер, современник выдающегося норвежского композитора Эдварда Грига, считающийся вместе с Синдингом наиболее заметным композитором Норвегии после Грига.

Свенсен родился в Христиании, учился игре на скрипке у своего отца и лишь в зрелом возрасте, в 1863 году, поступил в Лейпцигскую консерваторию, где обучался композиции у ряда лучших преподавателей. По окончании консерватории он концертировал как скрипач в Лейпциге, где начал издавать свои произведения. Далее он совершил концертное турне по ряду стран Европы, в 1871 году выезжал в США.

Возвратившись в Норвегию, Свенсен вместе с Григом дирижировал симфоническими концертами Музыкального общества в Осло с 1872 по 1877 год. После трехлетнего концертного турне по Германии, Италии, Франции и Англии провел три года на родине; в 1883 году переехал в Данию, где по 1908 год состоял в должности придворного капельмейстера в Копенгагене.

Свенсен являлся видным представителем романтизма в норвежской музыке. Его музыкальный язык не столь ярок и своеобразен, как музыкальный язык Грига. Сочинения Свенсена написаны рукой большого мастера, их мелодико-интонационная сторона связана с истоками норвежской народной музыки, им присуща мягкость музыкального выражения; в творчестве Свенсена, лирика по преимуществу, встречаются страницы, подкупающие слушателя своей искренностью, подчас драматизмом. Многие произведения композитора пользовались большим успехом при его жизни.

Творческое наследие Свенсена состоит, главным образом, из инструментальных произведений. Назовем напечатанные две симфонии для большого симфонического оркестра, два концерта для скрипки и для виолончели с оркестром, увертюры к пьесам «Зигурд злой» Бьёрнсона и «Ромео и Джульетта» Шекспира, четыре норвежские рапсодии для симфонического оркестра, ряд инструментальных ансамблей, в том числе два струнных квартета, струнные квинтет и октет, многочисленные сочинения для фортепиано, для скрипки, романсы. Перу Свенсена принадлежат обработки норвежских, шведских и исландских народных песен.

Габриель ФОРЕ (1845—1924) — французский композитор, педагог, органист, дирижер, общественный деятель. По окончании музыкального образования долгое время подвизался как органист в разных церквах, временами занимался педагогической работой, дирижированием. Постепенно приобрел своими сочинениями известность как превосходный музыкант; в 1896 году был приглашен в Парижскую консерваторию как профессор по классу композиции; после ухода из консерватории композитора Массне с 1905 по 1919 год был ее директором. Интенсивная педагогическая работа Форе принесла большие результаты, он подготовил много композиторов и теоретиков, одним из выдающихся его учеников был Морис Равель. Не менее активной была творческая работа композитора, особенно в 80 и 90-х годах. Примечательно, что две оперы Форе («Прометей» и «Пенелопа») были созданы в 1900 и 1913 годах, как своего рода итог большой подготовительной работы.

Музыка Форе очень корректна по своему тону; как правило, его сочинения ясны по своей форме, тщательно отделаны. В творчестве композитора заметна связь с традициями музыкальной классики, ощутимо влияние почерка Цезаря Франка; только отчасти Форе был затронут импрессионистическими веяниями, и лишь во второй период творчества,—когда импрессионизм стал моден, творческий облик Форе уже сложился. Напрасно было бы искать у Форе особой глубины музыкальных мыслей, сильного темперамента, выдающейся драматичности. Общий тон его музыки мягок, по преимуществу лиричен, но не блещет индивидуальным своеобразием.

Кроме упомянутых выше опер, Форе много сочинял в различных жанрах музыки. Сценическая музыка Форе ограничивается произведениями, писавшимися к драматическим спектаклям; из этой музыки Форе составлял оркестровые сюиты, некоторые из них, как, например, сюита из музыки к «Пелеасу и Мелизанде» Метерлинка, пользовались успехом. Кроме того, Форе написал симфонию, концерт и сюиту для скрипки с оркестром, фантазию и балладу для фортепиано с оркестром, «Реквием» для солистов, хора и органа с оркестром, ряд инструментальных ансамблей (в том числе два фортепианных трио, три квартета, два квинтета), сонату для скрипки и фортепиано, две виолончельные сонаты, пьесы для арфы, очень много фортепианных произведений, в том числе объединенных в циклы (например, тринадцать баркарол, тринадцать ноктюрнов, девять прелюдий, шесть коротких пьес, шесть

экспромтов и т. п.); немало также написано композитором вокальных произведений — хоров для разных составов исполнителей, вокальных ансамблей и, в особенности, романсов.

Форе был активным деятелем французского Национального музыкального общества, одним из его основателей и руководителей. Он также выступал в печати со статьями по вопросам музыки.

Пьер ДЕГЕЙТЕР (1848—1932) — французский композитор, рабочий-мебельщик, родом из Бельгии, автор музыки гимна «Интернационал», написанной им на слова поэта Эжена Потье в конце 80-х годов прошлого столетия («Интернационал» был впервые исполнен в 1888 году).

Дегейтер всю свою жизнь был рабочим, причем очень квалифицированным мастером, неоднократно получавшим премии за придуманные им модели мебели. С раннего возраста он был связан с рабочим движением; до организации французской Коммунистической партии был социалистом, но в год создания Компартии (1920) вступил в ее ряды. В 1928 году Дегейтер посетил Советский Союз.

Он не получил систематического образования, в том числе и музыкального; знал ноты, так как с детства любил музыку и пел в хоре (в городе Лилле); обладал хорошим музыкальным слухом, поэтическим воображением и хорошей памятью. В зрелом возрасте он начал сочинять песни на собственные тексты, которые исполнял в местных кафе и на разных праздниках, и в то же время руководил рабочими хорами в Лилле и Сен-Дени. Ряд песен Дегейтера опубликован, насчитывается 15 напечатанных его произведений. Последние песни Дегейтера посвящены Советскому Союзу. Собственные слова песен Дегейтера, окончившего только начальную школу, отличаются наивностью, но в то же время в них проявляется неподдельное чувство и гражданский пафос.

Исключением отсюда является «Интернационал», в этом случае Дегейтер был вдохновлен словами другого автора и создал произведение, которому была суждена долгая жизнь и огромная роль в мировом рабочем движении.

Иногда автором музыки «Интернационала» считается брат Пьера Дегейтера — Адольф Дегейтер. Корни этого недоразумения связаны с моментом организации французской Компартии: Адольф Дегейтер остался в рядах социалистов, вожаки которых решили «присвоить» себе не только гимн, его музыку, но и самого автора музыки. По их наущению Адольф Дегейтер выступил с заявлением, что музыка гимна написана якобы им. Лишь в предсмертном письме (1915 г.) он признался в обмане, сообщая своему брату, что его принудил подписать ложное заявление мэр города Лилля, — от него зависел Адольф, который «не осмелился ему в чем-либо отказать из боязни увольнения». Эта проделка социалистов навязала Пьеру Дегейтеру изнурительный судебный процесс, и лишь 29 сентября 1922 года решением высшего апелляционного суда в Париже автором музыки «Интернационала» был признан Пьер Дегейтер. Тем не менее, во Франции существуют два памятника якобы двум авторам музыки «Интернационала» — один в Лилле на могиле Адольфа Дегейтера и другой в Сен-Дени, где похоронен действительный автор музыки непревзойденного пролетарского гимна.

Зденек ФИБИХ (1850—1900) — чешский композитор, симфонический и хоровой дирижер, пианист. Обучался музыке в детстве и ранней юности в школе Б. Сметаны, далее брал частные уроки композиции у педагога Колешовского, под руководством которого в 1864 году написал свою первую симфонию, одна из ее частей была исполнена в том же году под управлением автора. С 1865 года Фибих учился в Лейпцигской консерватории по классам фортепиано и композиции, совершенствовался в композиции в Париже и Маннгейме. В 1870 году молодой композитор возвратился в Прагу, где почти безвыездно прожил до конца своих дней.

Творчество Фибиха очень противоречиво, он в течение всей своей жизни подпадал под влияние субъективистских настроений и переживаний, которые долго мешали ему выйти на широкую дорогу реалистического творчества. Громадный талант композитора, однако, часто преодолевал эту ограниченность направленности творчества, и тогда из-под пера Фибиха появлялись произведения, лучшие страницы которых отличались проникновенным лиризмом, подлинным драматизмом, глубокой поэтичностью, определенной связанностью с традициями чешской музыкальной культуры и всегда высоким мастерством, присущим вообще всему творчеству композитора, который после классиков чешской музыки Б. Сметаны и А. Дворжака, несомненно, завоевал «третье место» в чешской музыке XIX века.

Первый период творчества Фибиха отмечен воздействием музыки Шумана и Вагнера, впоследствии преодоленным композитором. Первое крупное произведение Фибиха — опера «Буковин» (1874), в которой отдается значительная дань настроениям обреченности, безотчетной тоски, мрачному мироощущению. В это время Фибих обращается к ныне забытому жанру музыкальной мелодрамы (декламация под музыку), создавая ряд произведений на тексты чешских поэтов, избирая для своих сочинений романтические и философские темы (таковы «Вечность», «Месть цветов», «Водяной», «Королева Эмма», «Гакон» и др.). В эти же годы композитором написано несколько симфонических поэм и картин, сюжеты которых он черпал в чешских легендах («Славой, Забой и Людек», «Томан и лесная фея»), в мировой литературе («Отелло»), в природе своей родины («Весна»); он также создает ряд фортепианных пьес как отдельных, так и объединенных в циклы (например, «С гор»). К этому же периоду следует отнести и оперы Фибиха «Бланик» (1881) и «Мессинская невеста» (1884).

В конце 80 — начале 90-х годов Фибих создал свое капитальнейшее творение — трилогию «Ипподамия» в трех сценических представлениях. Это были «мелодраматические» произведения, в которых текст декламировался при сопровождении симфонического оркестра. Сюжет трилогии был заимствован из древнегреческой мифологии; соответствующие мифы были подвергнуты в трилогии значительной переработке. Музыка трилогии отличалась значительным драматическим напряжением и эмоциональной силой. Однако сюжет был трактован таким образом, что 12 актов трилогии представляли собой непрерывную и удручающую цепь ужасающих злодеяний, герои погибали один вслед за другим. Влияние тетралогии Вагнера «Гибель богов» является тут несомненным. Произведение в целом и отдельные его части («Сватовство Пелопа» — 1890; «Примирение Тантала» — 1891, июнь; «Смерть Ипподамии» — 1891, ноябрь) были поставлены в Праге, но на сцене не удержались. Не удались и последующие попытки ставить это произведение в отдельных частях без музыки Фибиха, которая, видимо, не могла при всех своих достоинствах предохранить произведение от неуспеха в связи с его нежизненным содержанием.

Последние годы жизни Фибиха отмечены необычайно интенсивным музыкальным творчеством. Им написаны были четыре оперы: «Буря» — 1895; «Геды» — 1897; «Шарка» — 1898; «Падение Арконы» — 1900 (премьера состоялась после смерти автора); ряд симфонических произведений, необычайный по масштабам ряд циклов фортепианных пьес под общим названием «Настроения, впечатления и воспоминания», включающий в себя триста семьдесят шесть отдельных произведений. Надо также отметить, что в течение своей жизни композитор постоянно занимался педагогической работой в области фортепиано и композиции, подготовив к самостоятельной деятельности немало чешских музыкантов.

Творческое наследие Фибиха очень велико. Им написаны три симфонии, кроме не сохранившейся юношеской, четыре увертюры для оркестра, ряд хоровых сочинений, упомянутые нами оперы и «мелодекламации» и, кроме упомянутых, немало отдельных симфонических программных произведений, камерных ансамблей, фортепианных пьес.

Фибих также написал школу игры на фортепиано, не утратившую своего педагогического значения до настоящего времени.

Кристиан СИНДИНГ (1856—1941) — норвежский композитор, учился в Лейпцигской консерватории, затем совершенствовался в композиции в Мюнхене и Берлине. Большую часть своей жизни Синдинг провел в Берлине, где пользовался уважением как солидный знаток музыки и профессионал-музыкант; в данном отношении показательно избрание Синдинга членом берлинской академии искусств. Надо отметить, что в сезон 1920/21 года Синдинг занимался преподаванием в одной из музыкальных школ Нью-Йорка (США).

Синдинг, младший современник Грига и Свенсена, считается после них одним из наиболее видных норвежских композиторов. Однако опора на народный мелос у Синдинга несколько слаба, в его музыке отчетливо проступают влияния музыки Вагнера и других немецких композиторов. Отлично владея композиторской техникой, не имея при этом ярко выраженного индивидуального стиля, Синдинг создавал произведения, вполне доброкачественные по музыкальному языку, но неглубокие, им нередко присущи внешняя гладкость, налет описательности; иногда он впадает в салонную чувствительность. Наряду с тем в его лучших сочинениях встречаются удачные лирические страницы; отдельные небольшие произведения Синдинга, лирика по преимуществу, пользовались боль-

щим успехом, как, например, очень популярная фортепианная пьеса «Frühlingrauschen».

Перу Синдинга принадлежат две оперы («Священная гора» и «Тетандрос»), четыре симфонии для большого симфонического оркестра, концерт для фортепиано с оркестром, три концерта для скрипки с оркестром, симфоническая поэма «Легенда» для скрипки с оркестром и другие оркестровые сочинения. Из многочисленных камерных произведений назовем фортепианный квинтет, струнный квартет, три фортепианных трио, четыре сонаты для скрипки, фортепианные произведения, в том числе сонату, вариации, небольшие пьесы. Кроме того Синдинг написал несколько кантат, много хоров, песен и романсов.

Руджеро ЛЕОНКАВАЛЛО (1858—1919) — итальянский композитор, пианист, дирижер. В восьмилетнем возрасте Леонкавалло поступил в неаполитанскую консерваторию, где обучался по двум специальностям — игре на фортепиано и композиции. Окончил консерваторию в 1874 году, рано начал трудовую жизнь, давая частные уроки и подвизаясь как пианист в кафе. С 1878 года разъезжал по разным городам Италии, выступая с концертами как пианист, давая частные уроки музыки. Написанная им первая опера «Чаттертон» (1879) не была принята к постановке. Не обескураженный неудачей, композитор задумал оперную трилогию «Сумерки», состоящую из трех опер: «Медичи», «Савонарола», «Цезарь Борджиа». Относительный успех пришел к композитору в 1889 году, когда на частной сцене была поставлена его опера «Сон в летнюю ночь».

Сильной стороной Леонкавалло как оперного композитора была его способность сочинять либретто для своих опер: все двадцать опер, написанные им в течение его жизни, были созданы на собственные либретто. Громадный успех и мировая слава пришли к Леонкавалло в 1892 году после постановки его оперы «Паяцы», написанной им по конкурсу, объявленному издателем Сондзоньо. После премьеры «Паяцев» в скором времени Леонкавалло удалось продвинуть на сцену и «Чаттертона», и ранее написанную первую оперу упомянутой трилогии — «Медичи».

Как и ранее написанная Масканьи опера «Сельская честь» (см. ниже), «Паяцы» представляют собой веристское произведение, посвященное жизни простых людей «как она есть», полное мелодраматизма, сценических эффектов, написанное простым музыкальным языком, насыщенное запоминающимися мелодиями, яркой гармонизацией. Бесхитростный сюжет этой оперы построен на сочетании двух параллельно движущихся планов — показной игры актеров на сцене и реальной жизни с ее острыми переживаниями; эффект этого двойного действия, раскрывающего жизненную драму героя оперы и завершающегося трагически, громаден, что обеспечило «Паяцам» долгую и до сих пор не прекращающуюся сценическую жизнь.

Среди большого количества опер Леонкавалло «Паяцам» суждено было остаться единственным значительным произведением. Если относительно более других удачны оперы «Богема» (1897) и «Заза» (1900), то все же надо сказать, что успех «Богемы» был сведен на нет одноименной оперой Пуччини, написанной одновременно с оперой Леонкавалло. Попытка композитора оживить эту оперу во второй редакции («Мими Пинсон» — 1913) оказалась безрезультатной. Последней оперой Леонкавалло, премьера которой состоялась посмертно, был «Царь Эдип» (1920).

Леонкавалло написал также несколько оперетт, из которых успехом пользовались «Мальбрук» и «Принцесса роз». Его перу принадлежит также балет «Жизнь марионетки», ряд симфонических, камерно-инструментальных сочинений, хоров и романсов.

Пьетро МАСКАНЬИ (1863—1945) — итальянский композитор, дирижер, педагог. Сын бедных родителей, Масканьи при содействии богатого мецената (которому впоследствии посвятил свою оперу «Сельская честь») поступил в Миланскую консерваторию, где учился композиции у видного композитора А. Понкьелли (1834—1886), автора десяти опер. По окончании консерватории, с 1884 года Масканьи ведет бродячую жизнь как дирижер опереточной труппы, разъезжающей по итальянским городам. Поселившись в конце 80-х годов в одном из городов Апулии (провинция Италии), Масканьи занялся преподаванием игры на фортепиано и дирижировал городским духовым оркестром. Здесь он написал свою первую оперу «Ратклифф». Кроме этой оперы, он по конкурсу, объявленному издателем Сондзоньо на небольшую оперу, написал «Сельскую честь», с громадным успехом поставленную в 1890 году в Риме и сразу же принесшую Масканьи мировую славу. Зрители вызывали композитора на сцену до сорока раз — и не только на премьере, но во всех случаях, когда он находился в театре, — явление небывалое даже для итальянской темпераментной публики.

Как и «Паяцы» Леонкавалло, «Сельская честь» — одно из главнейших (и первое по дате своего появления) оперных произведений веристского направления. Известно, что Леонкавалло предпринял написание «Паяцев», будучи воодушевлен успехом «Сельской чести». Опера Масканьи написана на сюжет новеллы крупнейшего представителя литературного веризма Джованни Верга. «Сельская честь» — одноактная мелодрама, рисующая яркий эпизод из обыденной жизни крестьян Южной Италии (Сицилии); в опере переплетаются черты католического благочестия и обычаев родовой кровавой мести. Действие построено на броском контрасте спокойной, внешне красивой праздничной жизни зажиточного поселка и гнетущей личной драмы выведенных на сцену обитателей поселка.

Музыка «Сельской чести» мелодична, в ней удачно использован мелоинтонационный строй итальянской народной песни, очень стройны и содержательны прелюдия к опере и срединная интерлюдия, кстати сказать, принятые на премьере оперы едва ли не более горячо, чем сама опера.

После премьеры «Сельской чести» Масканьи, пожалуй, сделался одним из известнейших композиторов Италии 90-х годов. Он возглавил в 1892—1895 годах музыкальный лицей в городе Пезаро (родина Россини), далее был приглашен директором национальной музыкальной школы в Риме.

После «Сельской чести» Масканьи продолжал писать оперы, всего им написано четырнадцать опер, но ни одна из них не имела такого успеха, как «Сельская честь»; в этом отношении судьба Масканьи удивительно схожа с судьбой Леонкавалло. Разумеется, каждое из произведений Масканьи было написано рукой мастера-профессионала, их уважали, но не любили: можно лишь говорить о том, какое из быстро сходивших со сцены произведений относительно лучше других. Надо сказать, что к тому же Масканьи довольно быстро «исписался»; процесс истощения его дарования был ускорен воздействием приемов модернизма, усвоенных композитором, которому эти приемы были органически чужды.

Особой ценности не представляют написанные Масканьи другие произведения: оперетты, одночастные симфонические сочинения, «Похоронная месса», камерно-инструментальные пьесы, среди которых немало фортепианных.

Макс РЕГЕР (1873—1916) — немецкий композитор, пианист, органист, дирижер, педагог. С 1890 по 1896 год Регер учился игре на фортепиано, органе и по теории музыки в Зондергаузене и Висбадене. По окончании учения занимался преподаванием музыки. В 1901 году он поселился в Мюнхене. В 1905 году Регер был приглашен в Мюнхенскую Академию музыки как преподаватель по классам органа и композиции. С этих пор началась его беспрерывная педагогическая деятельность, следующим амплуа Регера была профессура по классу композиции в Лейпцигской консерватории. Педагогическая работа совмещалась с активной концертной деятельностью Регера и интенсивным творчеством. Регер, как виднейший музыкант своего времени, пользовался в Германии большим уважением, уже в 1910 году, например, в Дортмунде состоялся музыкальный праздник в честь Регера, посвященный исполнению его произведений.

Если принять во внимание разносторонность музыкальной деятельности Регера, то его творческое наследие следует признать поражающе обширным. Музыка Регера очень своеобразна, в ней отчетливо видно постоянное стремление к многоголосной фактуре, ей присуща рассудочность, часто сухость и жестокость; крупные произведения Регера представляют собой, по большей части, образцы «ученой» музыки, подчас очень интересной для специалистов, но мало воздействующей на непосредственное восприятие аудитории. Небольшие произведения Регера (в особенности же такие, как двадцать немецких танцев, вариации на темы Бетховена, Баха, Телемана для фортепиано, некоторые из многочисленных романсов Регера) более доступны массовому восприятию.

В наследии Регера отсутствуют музыкально-сценические произведения. Он также не писал больших симфоний. Из произведений для симфонического оркестра следует назвать симфониетту, романтическую сюиту, вариации и фугу на оригинальную и на моцартовскую темы, четыре симфонические картины на мотивы художника Бёклина, балетную сюиту и т. д. (всего около десятка сочинений). Кроме того, Регером написаны концерты для скрипки и для фортепиано с оркестром, много инструментальных ансамблей (в том числе восемь квартетов фортепианных и струнных, два квинтета, четыре трио), много сочинений для скрипки с фортепиано, в том

числе семь сонат; четыре виолончельных сонаты, три сонаты для кларнета, много сочинений для фортепиано, ряд произведений органной музыки. Вокальная музыка занимает относительно более скромное место в наследии Регера, здесь можно назвать небольшое количество произведений для голоса с оркестром, хоры для разных составов исполнителей и романсы. Наибольшим успехом из вокальных сочинений Регера пользовался «100-й псалом» для солистов, хора и органа с симфоническим оркестром.

Йосеф СУК (1874—1935) — чешский композитор, скрипач, пианист, педагог, общественный деятель. Сук получил первоначальное музыкальное образование у своего отца-музыканта, затем учился в Пражской консерватории, которую окончил в 1891 году по классу скрипки, а в 1892 году — по классу композиции у Дворжака, который высоко ценил дарование своего ученика, видя в нем своего преемника. Действительно, исторически Сук явился наиболее видным композитором того поколения чешских композиторов, которое шло на смену корифеям отечественного музыкального творчества — Сметане, Дворжаку и Фибиху.

Первая половина жизни Сука отмечена интенсивным музыкальным творчеством, развившимся в относительно раннем возрасте. Так, в возрасте четырнадцати-семнадцати лет композитор сочинил до минорное фортепианное трио, баллады для скрипки и виолончели, «Драматическую увертюру» для симфонического оркестра, фортепианный квартет и другие произведения. На них лежит печать юношеских романтических настроений «разочарованности в жизни», они противоречивы по своему содержанию и не имеют большого значения. Но зато в 1892 году Сук создает замечательную «Серенаду» для струнного оркестра и в следующем году цикл фортепианных пьес, получающих общее признание и до сих пор продолжающих свою художественную жизнь в репертуаре чехословацких исполнителей.

90-е годы и начало 900-х годов явились периодом интенсивной творческой, общественной, исполнительской и педагогической деятельности Сука. С 1892 года он является участником знаменитого «Чешского квартета», где исполняет партию второй скрипки, дает уроки композиции. В это время появляется ряд произведений, говорящих о творческой зрелости композитора. Таковы 1-я симфония, с успехом исполненная в 1899 году, инструментальные ансамбли (назовем фортепианное трио, квартет и квинтет, струнный квартет), Фантазия для скрипки с оркестром, Фантастическое скерцо для оркестра, симфоническая поэма «Прага», ряд сольных пьес для скрипки и для виолончели с фортепиано, несколько хоровых циклов и другие сочинения. В целом они отличаются жизнеутверждающим характером, определенной связью с интонационным строем чешской народной песенности, с традициями чешской музыкальной классики.

В 1904—1905 годы наступил катастрофический перелом как в общей направленности музыкального творчества композитора, так и в его интенсивности: начиная с этих пор и до конца своей жизни он создал всего около десятка опусов. Большое горе постигло И. Сука в эти годы: умерла жена Отилия и ее отец Антонин Дворжак — учитель композитора. Глубокая скорбь, охватившая композитора и не изжитая им до конца своих дней, воплотилась в ряде произведений, из которых первой была создана 2-я симфония «Азраил» (имя ангела смерти по библейским мифам). Ее следует характеризовать как симфонический реквием, посвященный Суком памяти его супруги. Пятичастная симфония полна мрака и трагических образов, будучи превращена автором в своеобразный гимн смерти; в связи с ее общей направленностью она не относится музыкальной критикой к числу прогрессивных сочинений выдающегося музыканта. Теми же настроениями проникнута и «Тризна» для большого оркестра, «Легенда о мертвых победителях», а также «Эпилог» — поэма для солистов, хора и большого симфонического оркестра, где большое внимание отводится образам смерти. Общей направленности творчества последнего периода не колеблют отдельные «светлые» сочинения Сука, как, например, циклы детских пьес для фортепиано, хоры на тексты чешских и словацких песен.

В последние годы жизни Сук с головой уходит в педагогическую работу, ведя с 1932 года класс композиции в Пражской консерватории (одно время он был ее директором). Педагогическая работа композитора, подготовившего к творческой деятельности ряд чешских музыкантов, внесла большой вклад в развитие чешской музыкальной культуры.

Хоакин НИН (1879—1949) — кубинский композитор, пианист, музыкальный писатель. Учился игре на фортепиано в Барселоне, затем в Париже у М. Мошковского по классу фортепиано и у Венсана д'Энди по классу композиции. Испанец по происхождению, Нин составил себе имя исполнением музыки старых мастеров, в том числе и испанских. Его концертная деятельность началась немедленно после окончания учения в 1908 году. До 1939 года Нин жил в Париже, покидая его на короткое время для поездок в Берлин и Гавану, где оставался на относительно продолжительное время. В 1939 году композитор окончательно переселился в Гавану, посвятив свою деятельность развитию кубинской музыкальной культуры. В Гаване Нин основал консерваторию и Концертное общество. Он концертировал, занимался организационной работой, почти оставив композиторское творчество и сочинения по музыке.

Перу Нина принадлежат: один балет («Голубой шарф» — 1937), мелодрама «Другой» (1913), несколько произведений для скрипки и фортепиано, из которых особым успехом пользуется «Испанская сюита» (1930); популярен «Иберийский танец» для альта и фортепиано (1926); им написан ряд пьес для голоса с оркестром и для одного фортепиано. Нин выпустил два сборника сонат и пьес старых мастеров (1925 и 1929).

В 1909—1930 годах из печати вышел ряд исторических и публицистических трудов Нина по музыке.

Сирил СКОТТ (род. в 1879 году) — английский композитор, пианист, литератор, поэт. Скотт с двенадцатилетнего возраста учился в консерватории во Франкфурте-на-Майне, по окончании которой в 1898 году возвратился в Англию — в город Ливерпуль. Скотт — композитор очень плодовитый, создает произведения во всех жанрах музыки. Но его популярность в широких кругах любителей музыки невелика: известностью пользуются, главным образом, его небольшие фортепианные пьесы, которым композитор любит придавать программные, часто экзотические, названия, а также романсы. Причиной этого является некоторая бедность мелодического дарования композитора, мозаичность формы сочинений, недостаточная глубина музыкальных мыслей, что не искупается недюжинным мастерством Скотта — превосходного профессионала, с большим тщанием отделывающего детали своих сочинений, прибегающего к утонченному мелодическому рисунку, к усложнениям гармонического языка, несущего на себе отчетливую печать импрессионизма.

Из четырех опер, написанных Скоттом, лишь одна была поставлена на сцене; им также написаны один балет, громадное количество сочинений инструментальной музыки, в том числе для симфонического оркестра: три симфонии, четыре увертюры, героическая сюита, произведения на темы ирландских народных песен, симфоническая картина «Русская ярмарка»; назовем также концертино для двух фортепиано и струнного оркестра, две сюиты для фортепиано и камерного оркестра. Громадно число названий камерной музыки у Скотта — ряд инструментальных ансамблей (фортепианный квинтет, квартет, квинтет струнных с кларнетом и другие сочинения), четыре сонаты для скрипки, очень много фортепианных сочинений, в том числе соната, три сюиты и отдельные небольшие пьесы, сочинения для скрипки, альта, виолончели. Кроме того, перу Скотта принадлежат хоровые произведения (в том числе одна оратория), сочинения для голоса с оркестром и свыше ста романсов.

Хоакин ТУРИНА (1882—1949) — испанский композитор, пианист, музыкальный писатель и критик. Учился в детстве и юности игре на фортепиано в Мадриде у одного из частных преподавателей. Затем переехал в Париж для продолжения музыкального образования и учился в консерватории по классу фортепиано у М. Мошковского и по композиции у Венсана д'Энди. Турина, как и его друг М. де Фалья, принадлежал к молодой испанской школе. Творчество Турина было затронуто влияниями французского импрессионизма, преодолевавшимися композитором благодаря крепкой опоре на интонационный строй испанской, в частности андалузской, народной песенности.

В сезоне 1913—1914 годов Турина вместе с де Фалья возвратился в Испанию. Он выступал в Мадриде как пианист в индивидуальных концертах и в составе мадридского квинтета, работал как критик в периодической печати, изредка дирижировал балетными спектаклями, давал уроки фортепианной игры.

Турина написал две оперы («Марго» — 1914 и «Восточный сад» — 1923), хореографическую фантазию — «Ритмы» (1920), четыре симфонические поэмы (в том числе одну в испанском народном стиле — «Сельскую симфонию» — 1920), симфоническую рапсодию для фортепиано и струнного оркестра, ряд

инструментальных ансамблей и программных пьес для них, в том числе фортепианные квинтет и квартет, струнный квартет, несколько пьес для струнного квартета, два фортепианных трио и т. д. Кроме того, им написаны две скрипичные сонаты и многочисленные пьесы для скрипки и для фортепиано, а также пьесы для органа и для гитары. Кроме того, его перу принадлежит ряд романсов и произведений церковной музыки.

В музыкально-просветительских целях Турина составил двухтомную «Краткую энциклопедию музыки».

Альфредо КАЗЕЛЛА (1883—1947) — итальянский композитор, дирижер, пианист, педагог, музыкальный критик и писатель. Родился в Турине в семье профессора Туринского музыкального лицея по классу виолончели. Мать будущего композитора была превосходной пианисткой. Яркое музыкальное дарование сына было замечено родителями, которые обеспечили ему поездку в Париж, где он учился в консерватории по двум специальностям: по классу фортепиано у Демьера и по классу композиции у Габриеля Форе.

Музыкальная деятельность Казеллы началась в Париже, где он дирижировал в 1912 году симфоническими концертами и в течение трех лет вел фортепианный класс в консерватории. Второй специальностью молодого музыканта были тщательно и с увлечением изучаемые им химия и электричество; по-видимому, эти занятия содействовали развитию у Казеллы склонности к точному научному мышлению, что, несомненно, отразилось на его общем подходе к явлениям музыкального искусства, отмеченном чертами рационализма и поисками точных музыкальных законов. Впоследствии Казелла забросил занятия науками и всецело отдался музыке.

В 1915 году Казелла возвратился в Италию, будучи приглашен как выдающийся молодой музыкант, в Лицей св. Цецилии, где стал профессором по классу фортепиано.

С ранних юношеских лет Казелла непрерывно сочинял музыку, в 1905 году он написал свою Первую симфонию, которая открыла перед композитором широкий путь к музыкальному творчеству. На формирование таланта Казеллы оказали заметное влияние совершенно различные течения в музыкальном искусстве. Очень заметно было в первый период творчества влияние музыки Р. Штрауса далее заметное воздействие было оказано на него французским импрессионизмом с его стремлением к статике звучаний, к любованию гармонической фактурой произведений, к чисто внешней описательности музыки. Эти и другие влияния преодолевались внутренним темпераментом композитора, живостью его музыкального мышления, его обращением к истокам старой итальянской музыки, уважением к традициям, правда, связанным постоянным стремлением к модернистическим новшествам, с отрицанием эмоционального начала в музыке, со сведением главных задач музыкального искусства к воспроизведению пластичных, ясных форм и движения, как главной и первичной цели искусства.

Эти установки постоянно побеждали непосредственный творческий импульс композитора, который исторически и явился одним из виднейших поборников модернизма в музыке, более того, его теоретиком и одним из активных деятелей. В 1917 году Казелла основал в Риме Национальное музыкальное общество, впоследствии преобразованное в Итальянскую ассоциацию модернистической музыки, поддерживая связи с движением модернизма в других странах Запада и в организационном порядке и лично, чему способствовала его гастрольная, концертная, дирижерская деятельность в Европе и США.

Противоречивость основных стремлений композитора, — с одной стороны, призывы к уважению традиций, обращение к национально-народным истокам итальянской инструментальной музыки, а с другой — рационалистические поиски «новых» средств выражения безотносительно к содержанию музыки, подтверждаемые и теоретической работой, попытками обоснования модернистских средств выражения, — помешала Казелле создать ценности, эквивалентные его несомненно громадному композиторскому дарованию. Оно подчас ярко проявляется в некоторых сочинениях первого периода творчества, где композитор связывает себя определенной программой, например, в пяти пьесах для оркестра — «Марионетки» (1920), в хореографической комедии (балете) «Венецианский монастырь» (1913), рапсодии «Италия» для симфонического оркестра на итальянские народные темы (1909), в первой симфонии и некоторых камерных инструментальных пьесах. Произведениям Казеллы свойственна сочная звучность, им присуща ясность формы, мастерство в отделке деталей, но налет холодности, рационального подхода к решениям художественных задач ясно ощущается даже в тех его сочинениях, которые должны быть признаны лучшими в его наследии. В творчестве Казеллы мало лиризма, редки драматические темпераментные страницы. Те же его сочинения, где он стремился «не погрешить» против модернистских канонов, к чему его обязывало и положение одного из активных проповедников и вождей модернизма, недоступны для массового восприятия и безусловно объективной художественной ценности не имеют.

И в то же время в его деятельности были и положительные стороны: пытливый исследователь, Казелла написал специальный труд по истории музыкальной специфики — «Эволюция музыки», где он прослеживает видоизменение одной из важных деталей музыкальной формы на протяжении столетий; этот труд настолько ценен, что мимо него не может проходить современное музыкознание. Объективную ценность имеют его композиторские работы на основе тематического материала других композиторов, в том числе и итальянских — Монтеверди, А. и Д. Скарлатти, Вивальди, Баха, Саммартини, Бетховена, Шуберта, Россини, Малера (с которым был дружен Казелла) и др., а также редакция сочинений Фрескобальди, Моцарта, Бетховена, Шопена, Мусоргского.

Наследие Казеллы весьма обширно. Он написал три симфонии, две оперы («Женщина-змея» и «Сказка об Орфее»), три балета, ряд отдельных симфонических произведений, концертов для солирующих инструментов и ансамблей с оркестром, в том числе концерты для скрипки, для виолончели, многочисленные камерные сочинения, в том числе инструментальные ансамбли (пьесы для струнного квартета, виолончельные сонаты и т. п.) и множество фортепианных произведений и романсов.

Особо следует отметить сделанную Казеллой транскрипцию «Исламея» М. А. Балакирева для симфонического оркестра.

Джером Давид КЕРН (1885—1945) — американский композитор, автор ряда музыкальных комедий. Учился композиции в Нью-Йоркском музыкальном колледже и далее в Германии, откуда возвратился на родину в 1907 году. Успех пришел к Керну после постановки его первой музыкальной комедии «Красное платье» (1911). После этого последовало большое число музыкальных комедий Керна, пользовавшихся неизменным успехом.

Керн обладал недурной композиторской техникой и выдающейся продуктивностью. Его комедии были рассчитаны на среднего обывателя, на бездумную развлекательность. Музыкальной основой их являлись легко запоминаемые мелодии, построенные на материале широко бытующих в обывательской среде песенок. Композитору нельзя отказать в определенном мелодическом даре, в умении достигать лирической выразительности в вокальных партиях, в знании сцены. Главное же в успехе комедий заключалось в занимательности их сюжета, изобилующего острыми ситуациями, контрастами лиризма и драматизма, разрешаемых, впрочем, в музыкальном отношении простейшими, подчас банальными средствами. Самый жанр комедий Керна (как и более молодого Роджерса) очень своеобразен: часто вводится прозаический разговор, вводятся номера в жанре обозрения и скетча, причем дается простор грубоватому остроумию. Многие страницы комедий представляют собой примитивный речитатив, искупаемый в музыкальном отношении упомянутыми ариями-песенками. Некоторые оригинальные песни из комедий Керна завоевали большую популярность.

Наряду с музыкальными комедиями Керн писал музыку к кинофильмам; в его наследии есть несколько оркестровых произведений, из которых следует назвать «Портрет Марка Твена» (1942).

Тадеуш ШЕЛИГОВСКИЙ (1896—1963) — польский композитор, педагог, музыкальный общественный деятель. С 1910 по 1914 год учился музыке в родном городе Львове, после совершенствовался в композиции в Кракове у композитора Б. Валлек-Валевского, а затем в Париже у Н. Буланже (1929—1931). По возвращении в Польшу был профессором в Познани, затем в Вильне; после войны вел класс композиции в Варшавской консерватории, не порывая связи с Познанью.

Творчество Шелиговского определенно связано с интонационным строем польской народной песенности, которая ощущается даже в тех произведениях композитора, которые отличаются известной усложненностью музыкального языка. Творческий почерк Шелиговского отмечен большой взыскательностью автора к средствам выражения; фактура сочинений тщательно отделана, их форма ясна, стройна. В первый период творчества Шелиговский писал преимущественно инструментальную музыку, можно вообще назвать лишь не-

большое количество его вокальных сочинений — хоров, песен, романсов, из которых особенно выделяются поэма для голоса с оркестром «Арион» и два романса на тексты А. Пушкина.

В 1951 году появилась первая опера Шелиговского «Бунт жаков», за ней в 1955—1957 годах последовала опера «Щелкунчик» по мотивам знаменитой сказки Гофмана. Появлению опер предшествовала кантата «Люблянская свадьба» (1948).

Из произведений Шелиговского для симфонического оркестра назовем концерт для оркестра, сюиту «Синяя птица», концерты для фортепиано, для альта и для кларнета с оркестром. Особо выделяется написанная на смерть К. Шимановского в 1937 году «Эпитафия»; это произведение, посвященное Шелиговским своему другу и старшему товарищу, отличается глубиной и искренностью музыкального выражения. Назовем также балет «Павлин и молодая девушка» (1948).

Среди камерных сочинений Шелиговского выделяются соната для фортепиано, второй струнный квартет, «Литовские песни» для скрипки и фортепиано и несколько небольших фортепианных пьес.

Ричард РОДЖЕРС (род. в 1902 году) — американский композитор, популярный в США автор ряда музыкальных комедий и множества песен. Учился с 1919 по 1921 год в Колумбийском университете, в следующие два года — в Институте музыкального искусства в Нью-Йорке, где постоянно живет.

С 1926 года одна вслед за другой начали появляться музыкальные комедии Роджерса, сразу же утвердившиеся на театральной сцене. В первое время он работал с либреттистом Л. Хартом, его товарищем по университету, в содружестве с которым по 1943 год (год смерти Харта) написал около десятка комедий (в том числе по мотивам Марка Твена — «Янки из Коннектикута» — 1927; «Я женился на ангеле» — 1938; «При свете Юпитера» — 1942).

Далее Роджерс работал с либреттистом О. Гаммерстейном, автором многих десятков либретто. Первая же их работа оказалась весьма удачной: музыкальная комедия «Оклахома» (изданная и в СССР) приобрела громадную популярность, равно как и написанная в соавторстве с Дж. Керном комедия «Пловучий театр». Первая из названных комедий посвящена бесхитростной идее дружбы между коренным населением вновь создаваемого штата Оклахома — скотоводами-ковбоями и переселенцами из соседнего штата земледельцами-фермерами. Вторая же прославилась, главным образом, благодаря прекрасной песне «Миссисипи», исполнявшейся знаменитым негритянским певцом Полем Робсоном, игравшим во время премьеры комедии роль повара. Эту песню Робсон постоянно исполняет на своих концертах.

Изданная в нашей стране «Оклахома» представляет собой прекрасный образец жанра американской музыкальной комедии, охарактеризованной выше в заметке о Дж. Керне.

Роджерс также пишет музыку к кинофильмам.

Вацлав ДОБИАШ (род. в 1909 году) — чешский композитор, общественный деятель. Учился в Праге у Ферстера; в 1939 году окончил Школу высшего мастерства, в том же году принял участие в работе Чешского общества современной музыки, после войны работал в Союзе композиторов на руководящей работе. С 1950 года — профессор композиции в Пражской консерватории.

Первые сочинения Добиаша были отмечены определенной печатью модернистских увлечений, от которых композитор постепенно освобождался под воздействием реалистической патриотической тематики своих крупнейших и лучших произведений. Одним из них явилась кантата «Сталинград», которую ее авторы поэт Й. М. Новак, художник Й. Брож и музыкант В. Добиаш создали, как говорит послесловие к кантате, «в знак преклонения перед героизмом русского народа, желая заплатить этим хотя бы частично великий долг свой и своего народа». Выдающимся произведением явилась также кантата «Чехословацкая полька» (1947), несущая в первой редакции налет неоправданной усложненности музыкального языка. Она была переработана автором в 1950 году, получив новое название «Строишь родину — укрепляешь мир». Это произведение было удостоено золотой медали Мира на втором Всемирном конгрессе сторонников мира, состоявшемся в Варшаве в 1950 году.

Добиаш находится в расцвете творческих сил, и под его пера постоянно появляются произведения, привлекающие внимание музыкальной общественности его родной страны. Им написана в 1939 году симфония, которая была им представлена при окончании Школы высшего мастерства; в 1946 году была создана вторая симфония. Кроме того, им написана симфониетта, ряд камерно-инструментальных произведений, в том числе четыре струнных квартета, фортепианный квартет, квинтет для деревянных инструментов, нонет (произведение для девяти инструментов), ряд сольных фортепианных сочинений, хоры, массовые песни, выдающийся «Марш 1948 года», в котором Добиаш раскрыл средствами музыки образ победы, одержанной чешским народом в феврале 1948 года над силами реакции. Композитор также пишет музыку к театральным постановкам и кинофильмам.

Витольд ЛЮТОСЛАВСКИЙ (род. в 1913 году) — польский композитор. Окончил в 1937 году Варшавскую консерваторию по классу композиции В Малишевского (ученика Н. А. Римского-Корсакова). Один из наиболее выдающихся современных польских композиторов, чье творчество неуклонно завоевывает все более и более широкий круг концертных эстрад мира. В 1964 году Лютославский был объявлен лауреатом международного конкурса композиторов, происходившего в столице Австрии — Вене.

Путь Лютославского нельзя не признать несколько сложным. Многообразие творческих интересов, творческая пытливость, стремление к разностороннему «испытанию музыкального материала», отличающие Лютославского, приводят к излишней усложненности ряда страниц его произведений, затрудняющей им путь к восприятию массовой аудиторией. Нельзя отказать музыке Лютославского в связи с интонационным строем польской народной песенности, ощущаемой в ряде его лучших произведений.

Творческая активность композитора велика. Он много сочиняет в разных жанрах инструментальной музыки. Его перу принадлежит симфония (1947), «Концерт для оркестра» (1954), «Маленькая сюита» для симфонического оркестра (1951), десять польских танцев, скерцо, увертюра и другие симфонические произведения.

Лютославский также пишет много сочинений камерно-инструментальной музыки. Назовем вариации на тему Паганини для двух фортепиано, сонату для фортепиано, трио для гобоя, кларнета и фагота, ряд пьес для деревянных духовых инструментов (например, десять канонов для двух и трех кларнетов), сонату для скрипки и фортепиано, речитатив и арию для скрипки с фортепиано, пьесы для фортепиано, много детских пьес для разных инструментов и т. д.

В творческом портфеле композитора, кроме того, следует отметить вокальные сочинения, как, например, «Силезский триптих» для сопрано с оркестром, «Три поэмы на слова Анри Мишо» для хора с оркестром, ряд хоров. Упомянем также музыку к драматическим спектаклям (пьесам Шекспира, Корнеля и Гарсиа Лорка).

II. РУССКИЕ КОМПОЗИТОРЫ

Николай Алексеевич ТИТОВ (1800—1875) — русский композитор, автор популярных в свое время бытовых романсов.

Музыкальная петербургская семья Титовых — дворян-военных — представляет собой примечательное явление. Отец Н. А. Титова — Алексей Николаевич Титов (1769—1827) был автором 12 опер, многочисленных сочинений театральной музыки. У него было два сына Николай и Михаил (1804—1853). Оба писали романсы, но более выдающимся композитором был старший брат. Кроме того, писал бытовые романсы их двоюродный брат Николай Сергеевич Титов (1798—1842), отец которого — Сергей Николаевич Титов (1770—1825), брат А. Н. Титова, также был страстным любителем музыки.

В истории русского романса из композиторов Титовых наибольший след оставили Н. А. и С. Н. Титовы. Известно название «дедушки русского романса», данное Н. А. Титову кем-то из русских музыковедов и как будто утвердившееся за ним. Это «звание» неправильно, так как творчество Н. А. Титова, как и его двоюродного брата, представляет собой лишь одно из звеньев в истории формирования русского романса, которое началось задолго до Титова.

В творчестве обоих Титовых только нащупываются и вырабатываются приемы романсного письма; авторы еще недостаточно уверены в мастерстве. Усилия их были направлены на создание инструментального фона для голоса, который соответ-

ствовал бы общему духу произведения, его настроению и художественному смыслу. Среди романсов мы можем найти элегии, колыбельные, баллады, серенады, баркаролы и т. п. произведения, причем заметно стремление авторов найти для каждого рода романса свой тип индивидуального сопровождения. Наряду с тем в некоторых романсах мы можем отметить использование ритмов бытовых танцев, распространенных в то время. Лучше всего Титовым удавались сентиментально-мечтательные сюжеты; вокальная партия романсов, как правило, отличается напевностью, закругленностью, стремлением к задушевности, сентиментальным характером. Фактура инструментального сопровождения в романсах Титовых еще достаточно проста, граничит подчас с примитивностью. Мелодии романсов по большей части очень наивны, но все же некоторые из них отличаются свежестью и искренностью музыкального выражения. Именно эти качества музыки романсов обоих Титовых (индивидуальных различий стиля между обоими авторами установить невозможно) обеспечили им в прошлом значительную популярность. Однако их произведения были забыты в очень скором времени, будучи вытеснены более совершенными бытовыми романсами таких композиторов как Гурилев, Варламов и, разумеется, Алябьев, Верстовский, Глинка; но свою роль в общем процессе развития романсного стиля русской музыки, в котором вырабатывался национальный музыкальный язык, романсы Титовых сыграли, как одно из звеньев поступательного развития жанра.

У современников были популярны такие романсы Титовых, как «Уединенная сосна», «Коварный друг», «Лампада», «Мечта любви», «К Морфею», «Талисман», «Под вечер осени ненастной» и многие другие.

Семен Степанович ГУЛАК-АРТЕМОВСКИЙ (1813—1873) — композитор, артист оперы, уроженец Украины. В 1824 году он поступил в Киевское духовное училище, где пел в хоре. В 1838 году М. И. Глинка, будучи капельмейстером Придворной певческой капеллы, был командирован на Украину для пополнения ее певчими. Прекрасный голос Гулак-Артемовского обратил на себя внимание Глинки, который пригласил молодого певца в Петербург. Глинка поселил его у себя и занимался с ним музыкой и пением как с учеником. В 1839 году был организован публичный концерт в Петербурге, сбор с которого был предназначен для помощи Гулак-Артемовскому в поездке для совершенствования за границу. В 1842 году Гулак-Артемовский возвратился в Петербург из Италии, где брал уроки у разных преподавателей пения и выступал в опере (Флоренция).

Гулак-Артемовский вскоре после приезда был принят в Русский оперный театр, где пел с 1842 по 1864 год, выступая также на сцене итальянского оперного театра. Он был обладателем красивого высокого баса с очень развитыми верхами (включительно до теноровых нот), хорошим актером, выступавшим и в драматических ролях, очень музыкальным человеком, легко учившим сложные вокальные партии. Глинка очень любил Гулак-Артемовского (известного у него в семейном кругу под прозвищем «Мишин бас»), переложил для него элегию Геништы на слова Пушкина «Шуми, шуми, послушное ветрило», предназначал для него одну из центральных ролей в задуманной, но не осуществленной опере «Двумужница».

С 1851 года Гулак-Артемовский начал проявлять творческую инициативу в области сценической музыки. Он поставил в свой бенефис интермедию «Украинская свадьба». Это был, по существу говоря, дивертисмент из украинских песен и танцев, записанных и инструментованных Гулак-Артемовским; но объективной заслугой перед украинским искусством было то, что образцы украинского фольклора впервые были представлены на русской столичной сцене. В следующем году в бенефис же Гулак-Артемовский поставил водевиль собственного сочинения и со своей музыкой «Ночь накануне Ивана Купала». Он был горячим патриотом родной Украины, любил и изучал ее народную музыку, был поклонником поэзии Тараса Шевченко и личным другом поэта; поддерживал постоянную связь с ссыльным поэтом, которому были запрещены в 1847 году «всякие сношения» с внешним миром. Более того, оказывал ему материальную помощь (например, выплачивая ему деньги за картину, якобы написанную для него Шевченко).

В 1862 году Гулак-Артемовский приступает к сочинению своей комической оперы «Запорожец за Дунаем», в составлении либретто ему помогает известный историк Костомаров и жена, превосходная пианистка. К 1863 году опера была закончена. В 1864 году Гулак-Артемовский покинул работу в театре и переехал в Москву.

Опера Гулак-Артемовского оказалась выдающимся музыкальным произведением, глубоко национальным по своему историческому содержанию и общему характеру, заложившим основу украинского оперного искусства и вошедшим в золотой фонд украинской оперной классики. Более столетия она сохраняет свою жизнеспособность и пользуется неизменной любовью у разных поколений любителей оперного искусства.

Эдуард Францевич НАПРАВНИК (1839—1916) — русский композитор, дирижер, чех по национальности. Направник родился в Бейште (Богемия), учился игре на органе и изучал теорию музыки, в 1854 году он окончил органную школу в Праге; обучаясь в этой школе, он в то же время посещал частную фортепианную школу, где вскоре стал преподавать игру на фортепиано. По окончании школы Направник изучал инструментовку и дирижерское искусство под руководством директора Пражской консерватории Кителя и в совершенстве овладел чтением оркестровых партитур. Одновременно Направник начал сочинять музыкальные произведения; до переезда в Россию он начал пользоваться у себя на родине известностью как серьезный музыкант. На одном из конкурсов в Праге он получил первую премию; им был написан ряд крупных сочинений — симфония, месса, соната для скрипки и фортепиано и одночастные произведения — увертюра на чешские темы для оркестра, две фантазии для фортепиано, прелюдии и фуги для фортепиано, хоры, романсы.

В Россию Направник был приглашен на амплуа руководителя частной капеллы Юсупова в 1861 году; в 1863 году его пригласил на работу в Мариинский оперный театр главный дирижер К. Лядов в качестве помощника капельмейстера и органиста. В 1867 году он стал вторым капельмейстером, а после ухода Лядова из театра в 1869 году — первым капельмейстером театра.

До самой своей смерти Направник прослужил в театре, продирижировав в течение 53 лет несколькими тысячами спектаклей. При такой громадной загруженности Направник, предельно организованный человек, постоянно сочинял музыкальные произведения во всех жанрах. Его перу принадлежат четыре оперы, постановки которых были осуществлены на сцене, а одна из них — «Дубровский», написанная в 1895, — продержалась на оперной сцене до наших дней. Прочие оперы Направника — «Нижегородцы» (1868), «Гарольд» (1886), «Франческа да Римини» (1902) — не имели продолжительной сценической жизни.

Направник был профессионалом-музыкантом высокого класса, образованным, владевшим техникой музыкального сочинения и плодовитым композитором. Но ему недоставало яркой творческой индивидуальности; его музыка содержала слишком много «общих мест», была внешне корректной и суховатой, мелодический дар композитора не отличался достаточной свежестью. Поэтому подавляющее большинство его произведений оказалось нежизнеспособным и забытым в наше время.

Велика заслуга Направника перед отечественной музыкальной культурой: громадное количество произведений наших, ныне прославленных композиторов и классиков XIX века было поставлено впервые Направником — таковы произведения Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Рубинштейна, Серова, Кюи и других русских оперных композиторов. И пусть не все эти оперы удержались на сцене (например, оперы Кюи), но невозможно недооценивать заслуги Направника, активно помогавшего молодым композиторам русской школы, способствовавшего развитию русской оперной культуры.

В творческом наследии Направника, кроме опер, четыре симфонии, ряд оркестровых пьес, в том числе находившиеся в свое время в репертуаре симфонических концертов «Народные танцы» и симфоническая поэма «Восток», концерт для фортепиано с оркестром, ряд инструментальных ансамблей, в том числе два фортепианных трио, три струнных квартета, фортепианный квартет, много романсов, песен, пьес для отдельных инструментов.

Алексей Владимирович СТАНЧИНСКИЙ (1888—1914) — русский композитор, не успевший творчески развернуться во всю силу своего незаурядного таланта, не завершивший полностью своего композиторского образования, но тем не менее оставивший заметный след в русской музыке начала XX века.

Жизнь Станчинского не была богата событиями. На формирование общего характера музыки Станчинского оказало значительное влияние русская народная песня, к звучаниям которой он чутко прислушивался, изучая памятники народного творчества, ведя записи народных песен. Он жил с

1899 года в деревне Логачево Смоленской губернии, где и вел свои записи.

С 1899 по 1904 год Станчинский учился в Смоленской гимназии, в 1904 году периодически наезжал в Москву, где брал уроки по фортепиано у И. Левина и по композиции у А. Гречанинова, который представил своего способного ученика С. Танееву. В 1907 году Станчинский переезжает в Москву, поступает в консерваторию по классу фортепиано К. Игумнова и берет уроки композиции у Танеева.

Период довольно интенсивного творчества Станчинского относится к 1911—1913 годам. Особенностью композиторского мышления Станчинского было его стремление к многоголосию, причем даже первые сочинения композитора обращали на себя внимание своей зрелой фактурой, несомненным мастерством, легкостью, с которой решались сложные художественные задачи. Молодой композитор относился к своему делу с исключительной требовательностью и ответственностью, был изобретателен в отношении связи форм музыки с ее содержанием. В сочинениях Станчинского угадывается совершенно новый своеобразный индивидуальный характер творческого почерка, который обещал русской музыке появление крупного художника. Ранняя смерть Станчинского явилась тяжелой, незаменимой утратой для русского музыкального искусства.

Вместе с юношескими сочинениями Станчинский написал всего около сорока произведений, преимущественно для фортепиано. Незадолго до смерти он приступил к изучению инструментовки. Им написаны три сонаты для фортепиано, прелюдия и фуга, сборник эскизов (прелюдий), прелюдии в форме канонов, десять прелюдий, несколько этюдов, мазурок и другие произведения. Наиболее значительные сочинения Станчинского изданы Музгизом под редакцией А. Н. Александрова и К. С. Сорокина.

III. СОВЕТСКИЕ КОМПОЗИТОРЫ

Карэн Суренович ХАЧАТУРЯН (род. в 1920 году) — советский композитор. Окончил Московскую консерваторию по классу композиции Н. Мясковского, ранее учился у В. Шебалина и Д. Шостаковича. С 1949 по1952 год был в аспирантуре у Н. Мясковского и Ю. Шапорина. По окончании аспирантуры преподавал инструментовку в Московской консерватории.

Первым крупным творческим успехом еще в годы ученичества было ознаменовано сочинение скрипичной сонаты, которая была удостоена первой премии на Первом фестивале демократической молодежи мира в Праге в 1947 году. Из произведений, завершенных Хачатуряном до окончания консерватории, назовем также струнный квартет (1944), кантату «Цвети и здравствуй, молодость», посвященную 30-летию ВЛКСМ (1948), гимн «Слава комсомолу» для голоса с фортепиано, первую сюиту для симфонического оркестра (1948), сюиту для эстрадного оркестра (1948).

В концертах одного из Пленумов Правления СК СССР в 1954 году была исполнена 1-я симфония Хачатуряна, отмеченная зрелым мастерством, свежестью тематического материала, логичностью музыкального развития, ясностью гармонического мышления и убедительностью драматургической концепции; это произведение было с интересом встречено музыкальной общественностью. 2-я симфония завершена композитором в 1966 году. Кроме того, Хачатурян для симфонического оркестра написал Симфониетту (1949), Увертюру (1948), Молодежную увертюру (1950), шесть симфонических сюит, кроме упомянутой, в том числе две детские («В Монголии», «Новогодняя елка») и программные («Спортивная», «Восточная»). Последней работой композитора в этом жанре является «Ария» для камерного оркестра.

Кроме скрипичной сонаты, Хачатуряном написаны фортепианная и виолончельная (одна из последних работ).

В начале 60-х годов композитор завершил сочинение оперетты «Простая девушка» (либретто С. Ценина по мотивам В. Шкваркина); отрывок из нее дается в настоящем томе «Лиры».

Особо следует отметить сочинение Хачатуряном музыки Государственного гимна республики Занзибар.

Композитор много пишет музыки к драматическим спектаклям (свыше 20) и к кинофильмам (около 30).

Рустем Мухамет ЯХИН (род. в 1921 году) — татарский советский композитор. Обучение музыке начал в музыкальном училище при Московской консерватории в 1941 году; первые уроки композиции получил у Н. Жиганова. По окончании военной службы (1942—1945) был принят в Московскую консерваторию, которую окончил в 1950 году по классу композиции Ю. Шапорина.

Из крупных произведений Яхина назовем концерт для фортепиано с оркестром (1951), сонаты для фортепиано и для скрипки с фортепиано. Кроме того, перу Яхина принадлежат несколько камерно-инструментальных произведений: для фортепиано — сюита, вариации на народную тему, поэма, ряд небольших пьес; для скрипки с фортепиано — поэма «Песня без слов»; для виолончели и фортепиано — «Элегия».

Яхиным написано свыше сотни романсов и песен на слова татарских поэтов, в том числе цикл «В Моабитском застенке» на слова М. Джалиля (изд. в 1961 году). Песни Яхина дважды премированы на всетатарских конкурсах.

Герман Германович ГАЛЫНИН (1922—1966) — советский композитор. Уроженец Тулы, Галынин рано потерял родителей и воспитывался в родном городе в детском доме. Влечение к музыке привело его в самодеятельный оркестр народных инструментов, созданный в детском доме, где он к 15 годам играл на всех инструментах и перекладывал для оркестра русские народные песни. В 1937 году он был принят в школу при Московской консерватории, затем учился по композиции у Д. Шостаковича в Московской консерватории, которую окончил по классу Н. Мясковского в 1950 году. Во время Великой Отечественной войны Галынин находился в рядах Армии, где руководил художественной самодеятельностью и писал массовые песни.

Ряд произведений был создан композитором в годы учения. Некоторые из них обратили на себя внимание музыкальной общественности и вошли в репертуар концертной эстрады не только в СССР, но и за рубежом; таковы 1-й концерт для фортепиано с оркестром (1946), 1-й струнный квартет (1947), «Эпическая поэма» на русские темы для симфонического оркестра (1950). Назовем также четыре сонаты для фортепиано (1939, 1940, 1941, 1946), сюиту для струнного оркестра (1949), фортепианное трио (1948), ряд фортепианных сочинений (прелюдии, сюита, вариации), хоры на слова С. Щипачева и Н. Некрасова, музыку к двум спектаклям в драматических театрах.

Вскоре после окончания консерватории композитора постигла тяжелая и продолжительная болезнь, приостановившая его творческую работу более чем на десятилетие. Но в начале 1960-х годов он вновь начал создавать музыкальные произведения. Радостным событием музыкальной жизни явилось исполнение в 1964 году оратории Галынина «Девушка и смерть» по мотивам сказки М. Горького; это произведение, начатое перед болезнью композитора, не было им доведено до конца.

В оратории «Девушка и смерть» ярко выражены те стороны дарования Галынина, которые присущи лучшим его произведениям первого периода творчества: владение в совершенстве современными средствами выразительности, яркий индивидуальный творческий почерк (в котором органически сливаются следование лучшим традициям русской музыкальной школы и интонационный строй народной песенности в своеобразнейшей оригинальной трактовке), мелодическое богатство и гармоническая логика изложения, внутренняя энергия музыкального выражения, юношеский задор, юмор, волевая ритмика, красочность оркестровой фактуры, свободное владение контрастами изложения, убедительное развитие музыкальных мыслей. Лучшие произведения композитора созданы как будто в едином творческом порыве.

За последнее время композитор написал 5-ю фортепианную сонату, «Праздничную» и «Молодежную» увертюры для симфонического оркестра, 2-й струнный квартет, а также одноактную оперу «Фаризет».

На концертах Пленума Правления СК СССР в 1966 году был исполнен 2-й фортепианный концерт Галынина — также одно из его последних произведений.

Творческое наследие композитора представляет собою ценный вклад в развитие советского музыкального творчества.

Рауф Солтан оглы ГАДЖИЕВ (род. в 1922 году) — азербайджанский композитор; окончил в 1953 году Бакинскую консерваторию по классу композиции Кара Караева. Более

десятилетия, еще до окончания консерватории, работал как руководитель оркестровых коллективов (в 1941—1944 годах в Советской Армии, далее руководил эстрадными оркестрами).

В творческой деятельности Гаджиева четко определились два направления: сочинения академического плана и развлекательного — оперетты и произведения для эстрадного оркестра.

В первом плане Гаджиевым написаны Симфония для большого симфонического оркестра (1955), «Молодежная симфония» (1954), «Колхозная сюита» (1948—1949), Концерт для скрипки с оркестром (1952), «Хореографическая сюита» (1962). Вокально-симфонические композиции: кантата «Весна» на слова С. Вургуна, М. Рагима, С. Рустама (1950), ораторня «Сказ об Октябре» (1957), для хора и оркестра народных инструментов (в соавторстве с Н. Ниязи) «Колхозная сюита». Упомянем также камерные сочинения: вариации для струнного квартета, сонатину для фортепиано, ряд пьес для голоса и фортепиано.

Во втором плане написаны следующие произведения: музыкальная комедия «Проделки студентов» (1940), оперетты «Ромео, мой сосед» (1960), «Гавана — любовь моя» (1962), «Четвертый позвонок» (для телевидения — 1962). Для эстрадного оркестра написаны Гаджиевым: «Азербайджанская рапсодия» (1954), «Танцевальная сюита» (1954), Марш (1954), фантазия «Азербайджанские напевы» (1959), «Молодежный вальс (для голоса и эстрадного оркестра — 1953) и другие произведения.

Музыка Гаджиева опирается на азербайджанский народный мелос, отличается мастерским владением средствами музыкальной выразительности, логичностью развития музыкальных мыслей, ярко выраженным стремлением автора создавать произведения, понятные широким слоям любителей советской музыки.

Игорь Наумович ШАМО (род. в 1925 году) — украинский композитор, участник Великой Отечественной войны (до 1945 года находился в войсках Первого украинского фронта). Шамо в 1951 году с отличием окончил Киевскую консерваторию по классу композиции профессора Б. Лятошинского. Сочинять начал в годы учения; таковы, например, следующие сочинения этого периода: «Украинский танец» для симфонического оркестра, «Плясовая» для оркестра народных инструментов, фортепианное трио, соната и сюита «Песни друзей» для фортепиано, романс для виолончели с фортепиано и другие сочинения.

Из крупных произведений, появившихся в последующие годы, следует назвать сонату для скрипки с фортепиано (1952), концерт-балладу для фортепиано с оркестром (1955), две кантаты — «Поет Украина» и «Дума о трех ветрах» (обе в 1960 году), симфонию для струнного оркестра (1964), симфониетту-концерт для струнного оркестра (1965).

Кроме названных сочинений, Шамо написал много менее крупных и небольших произведений как инструментальной, так и вокальной музыки. Перечислить их в краткой заметке невозможно, скажем только, что мы найдем в его творческом портфеле свыше сорока хоров (в том числе хоровую сюиту «Моя Родина»), более сотни массовых песен, романсы на слова Т. Шевченко, А. Малышко, Р. Бернса. Инструментальные ансамбли представлены здесь фортепианным квинтетом, квартетом для деревянных инструментов, украинской сюитой для струнного квартета, рядом миниатюр для струнного квартета. Немало пишет также Шамо фортепианных пьес, среди которых назовем вариации в виде фантазии, «классическую сюиту», цикл «Картины русских живописцев», цикл двенадцати прелюдий. Отдельных произведений для большого симфонического оркестра у Шамо немного, здесь отметим «Симфонические танцы», «Молдавскую поэму-рапсодию», «Танцевальную сюиту», симфоническую картину «Флуераш».

Шамо также пишет музыку к радиоспектаклям и кинофильмам. Ряд произведений Шамо был премирован на конкурсах республиканских и всесоюзных (конкурс ВЦСПС — 1960; конкурс Министерства культуры СССР на лучшее виртуозное произведение — 1963; Всеукраинский конкурс на лучшую солдатскую песню — 1965).

Лев Александрович ЛАПУТИН (род. в 1929 году) окончил в 1953 году Педагогический институт имени Гнесиных в Москве по классу фортепиано, в 1956 году — Московскую консерваторию по классу композиции А. Хачатуряна.

Дипломной работой композитора явился балет «Маскарад» по мотивам одноименной драмы М. Лермонтова. Этот балет был принят к постановке Новосибирским театром оперы и балета. В дни гастролей театра в Москве он был показан столичным зрителям и хорошо встречен критикой, которая отмечала свежесть музыки Лапутина, ее танцевальность, эмоциональную силу, наличие убедительных лирических и драматических страниц. Лапутин написал сюиту для симфонического оркестра из музыки названного балета. Второй балет Лапутина — «Во имя жизни» — завершен несколько месяцев назад. Последней большой работой композитора является поэма «Слово о России» для солистов, хора и симфонического оркестра (1966).

Из других произведений Лапутина назовем струнный квартет, арию и фугу для скрипки и фортепиано, сонату для скрипки, сонату-фантазию для фортепиано, детский альбом фортепианных пьес, фортепианный цикл «Настроения». Кроме того Лапутиным написаны циклы романсов на слова А. Пушкина, М. Лермонтова и А. Кольцова.

Александра Николаевна ПАХМУТОВА (род. в 1929 году) — советский композитор. Уроженка Сталинграда, Пахмутова училась в Москве, где в 1953 году окончила консерваторию по классу композиции В. Шебалина; по окончании консерватории училась в аспирантуре.

Еще в годы учения обнаружилось явное тяготение композитора к вокальной музыке, что видно по дипломной работе — кантате «Василий Теркин» на слова А. Твардовского. Демократическая направленность сюжета также не была случайной, как показала вся дальнейшая творческая деятельность Пахмутовой.

Разумеется, солидная академическая подготовка в соединении с многогранностью творческих интересов не привела Пахмутову к замыканию в вокальных жанрах. Владея средствами музыкальной выразительности, она испытывала свои силы в различных жанрах. Ее перу принадлежит ряд инструментальных произведений. Назовем концерт для трубы с оркестром, сюиту для симфонического оркестра, праздничную увертюру «Юность», музыку к двум радиопостановкам — «У самого синего моря» и «Педагогическая поэма», ряд камерных произведений — фортепианная сонатина, токката для фортепиано, ноктюрн для валторны и фортепиано. Одной из последних работ является завершаемая Пахмутовой Первая симфония для большого симфонического оркестра.

Главной же областью творчества Пахмутовой в настоящее время является песня. Обладая исключительным трудолюбием и энергией, Пахмутова сочиняет много разнообразных по направленности песен и отдает много времени связи со своей аудиторией, постоянно выезжая в творческие командировки в самые отдаленные уголки нашей страны, изучая ее эстетические потребности и черпая материал для творческого вдохновения в общении с широкими массами своих слушателей.

Музыкальному языку песен Пахмутовой присущи свежесть, бодрость, национальная характерность, своеобразие, точнее, разнообразие приемов и отсутствие штампов. Творческая принципиальность композитора, его пытливость и взыскательность связаны с постоянным поиском наиболее точных и убедительных музыкальных образов в соответствии с художественной задачей. Благодаря этому песни Пахмутовой запоминаются и пользуются популярностью в широких массах слушателей.

Тематика песен Пахмутовой тесно связана с современной жизнью народа — она пишет о молодости, о вечной юности, о судьбах нашего поколения, о строительстве будущего нашей Родины. Она первая из наших композиторов пишет песни, адресованные людям определенных профессий и пользующиеся, надо это отметить, большим успехом.

В 1966 году Пахмутовой присуждена одна из шести премий ВЛКСМ за лучшие произведения литературы и искусства, посвященные молодежи.

Эйно Мартинович ТАМБЕРГ (род. в 1930 году) — эстонский композитор; уроженец Таллина, Тамберг окончил Таллинскую консерваторию по классу композиции профессора Э. Каппа в 1953 году.

Первым крупным сочинением молодого композитора была ораторня для солистов, хора и симфонического оркестра «За свободу народа» (1953). В 1954 году Тамберг написал цикл романсов на слова Шандора Петефи. Заявив себя как вокальный композитор, Тамберг в последующие годы писал, казалось бы, не столь уж много вокальной музыки, можно назвать ряд хоров и детских песен, «Лунную ораторию» (на темы покорения космоса — 1962); но это «затишье» было кажущимся, так как композитор работал над оперой «Железный дом», которая и была завершена в 1965 году.

После окончания консерватории Тамберг, кроме того, писал немало инструментальной музыки. В 1955 году появилась

симфоническая сюита из музыки к радиоспектаклю «Князь Габриэль», две сонатины для фортепиано; в следующем году — «Кончерто гроссо». Следующие три года отмечены появлением «Симфонических танцев» в трех частях, струнного квартета и «Балета-симфонии». В последние годы Тамбергом написаны рондо для скрипки и фортепиано, цикл из 17 фортепианных пьес для детей, три пьесы для ансамбля народных инструментов, одноактный балет «Мальчик и бабочка» (здесь мы не говорим об уже упомянутых хорах, детских песнях, а также массовых песнях).

Кроме того, Тамбергом написана музыка к ряду радиоспектаклей, кинофильмов, драматических спектаклей.

Андрей Павлович ПЕТРОВ (род. в 1930 году) начал учиться музыке в 1945 году в музыкальном училище, затем поступил в Ленинградскую консерваторию, которую окончил в 1954 году по классу композиции О. Евлахова; по окончании консерватории находился в аспирантуре.

Петров — автор двух балетов: «Станционный смотритель» по мотивам одноименной повести А. Пушкина (1955) и «Берег надежды» на современную тему (1959). Оба балета поставлены, причем второй постепенно завоевывает сцены музыкальных театров в СССР и за рубежом. Отметим, что еще в годы учения Петровым был написан балет «Заветная яблонька» о юных мичуринцах (1953).

Петров написал ряд инструментальных сочинений, в том числе для симфонического оркестра симфоническую поэму «Радда и Лойко» по рассказу М. Горького «Макар Чудра» (1954), «Пионерскую» и «Спортивную» сюиты (обе в годы учения), «Праздничную увертюру» (1955); последним произведением в этом жанре является девятичастный симфонический цикл «Песни наших дней», посвященный раздумьям о советском человеке. Ныне Петров заканчивает сочинение симфонической поэмы «Ленинград, 42-й». Кроме того, им написано струнное трио.

Более обширно представлено у Петрова вокально-симфоническое и вокальное творчество. Назовем созданный в ученические годы «Монолог Зои» (по стихотворению М. Алигер) для голоса с фортепиано, вокальные циклы «За мир» на слова А. Прокофьева и Б. Раевского, «Простые песни» на слова Джанни Родари, «Веселые песни» (цикл посвящен советским детям), романтическую поэму для голоса с оркестром «Последняя ночь» (1957), вокально-симфонический цикл «Поэма о пионерке» (по стихотворению Э. Багрицкого «Смерть пионерки», 1958). В этом разделе назовем также ряд эстрадных песен Петрова, а также завоевавших популярность песен из некоторых кинофильмов с его музыкой. Новейший замысел Петрова также относится к вокальной области — речь идет о новой оперетте «Человек играет на трубе».

Положительной стороной лучших сочинений Петрова, по общему признанию, является ясный мелодизм, стремление к конкретности жизненных образов и ситуаций (особенно в балетах), искренность лирических и эмоциональная выразительность драматических страниц его произведений, определенная изобретательность и остроумие приемов музыкального выражения. Эти стороны дарования Петрова дают основание надеяться, что им будут созданы ценные произведения более крупных форм, требующие значительной драматургической концепции и развернутого музыкального развития (симфония, квартет и т. п.).

Родион Константинович Щедрин (род. в 1932 году) — советский композитор; в 1955 году окончил консерваторию по классу композиции Ю. Шапорина, по классу фортепиано — у Я. Флиера.

Щедрин — композитор с широким диапазоном творческих интересов, отлично владеющий современными средствами музыкальной выразительности, одинаково свободно испытывающий свои силы во всех жанрах музыки. Его произведения вызывают интерес музыкальной общественности, лучшие из них завоевывают не только отечественную, но и зарубежную концертную эстраду.

Одной из наибольших удач композитора является его балет «Конек-горбунок» (по либретто В. Вайнонена и П. Маляревского — 1955), в течение десятилетия не сходящий со сцены Большого театра в Москве. Меньшим успехом отмечена опера «Не только любовь» (либретто В. Катаняна), которая, невзирая на несомненные музыкальные достоинства, не удержалась на той же сцене. В 1966 году эта опера (во второй редакции) была исполнена в концерте Радио. Надо добавить, что композитор работает над балетом «Василий Теркин», намечая завершить его к 50-летию Советской власти.

Много заставили о себе говорить музыкальную критику три крупных произведения композитора: 1-я симфония (1958), 1-й фортепианный концерт (1954) и 2-я симфония (1965), исполненная в Москве в 1965 году и в концертах Пленума Правления СК СССР в 1966 году,—это произведение по своей программе посвящено темам мира и войны, жизни и смерти, памяти о событиях Великой Отечественной войны. Оформляя свой замысел как «25 прелюдий», композитор создал в принципе многочастную цепь сменяющих друг друга музыкальных образов. Это даровитое произведение было встречено с большим интересом и вызвало много споров.

Из других симфонических произведений отметим поэму для симфонического оркестра «Повесть о настоящем человеке», «Озорные частушки» — концерт для оркестра в виде свободных вариаций на разные темы; в этом произведении композитор отдает дань своей постоянной любви к популярным жанрам народной музыки. Одним из последних произведений композитора явился 2-й фортепианный концерт, исполненный в сезоне 1966/67 года в Москве.

В творческом портфеле композитора немало произведений камерно-инструментальной музыки. Назовем фортепианный квинтет, посвященный памяти Зои Космодемьянской, два струнных квартета, фортепианную сонату, 12 прелюдий и фуг для фортепиано, фортепианную пьесу «Бассо остинато» и сюиту для фортепиано «Праздник в колхозе».

Вокально-симфонические сочинения представлены у Щедрина поэмой «Двадцать восемь», посвященной памяти гвардейцев-панфиловцев, кантатой «Бюрократиада», остроумно высмеивающей бюрократические порядки в одном из домов отдыха.

Кроме того, перу композитора принадлежит ряд романсов и песен, а также музыка к драматическим спектаклям и кинофильмам.

А. С. Оголевец

Compositions by Western Composers

I. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ

ФОЛИЯ Folia

(Отрывок)

Corelli

А. КОРЕЛЛИ
(1653 – 1713)

Adagio [Очень медленно]

Ф-п.

f *p* *pp*

rall.

simile

The Cuckoo

КУКУШКА

Couperin

Ф. КУПЕРЕН
(1668 – 1733)

Allegretto [Довольно скоро]

p *pp* *p*

simile

una corda

Siciliano

СИЦИЛИАНА

Vivaldi

из концерта для скрипки ре минор

from the concerto for violin D—

А. ВИВАЛЬДИ
(1678–1741)

Largo [Широко]

p

Ped. simile

mf

mp

pp

sub. mf

cresc.

una corda

con Ped.

f

ff

tre corde

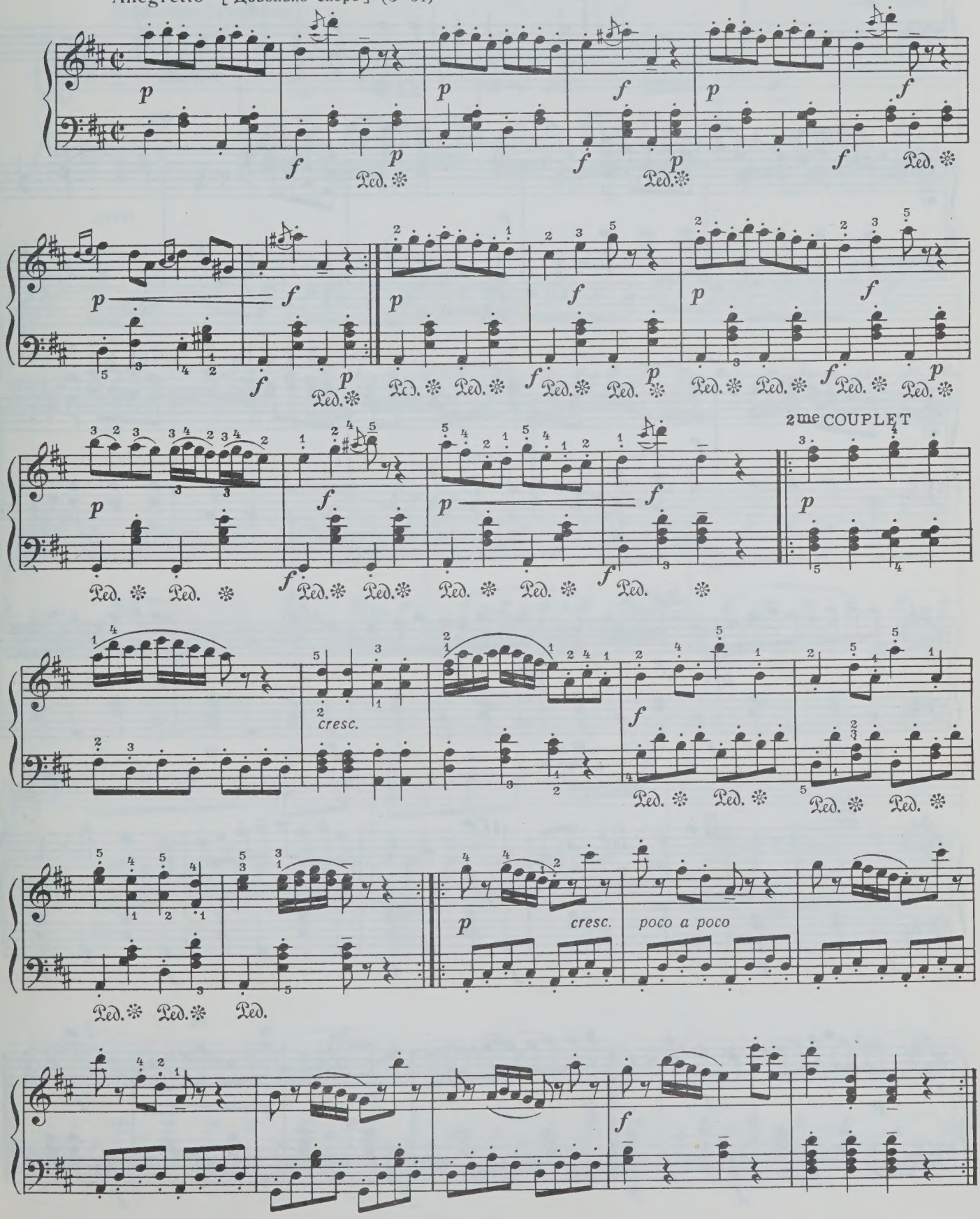
Gavotte

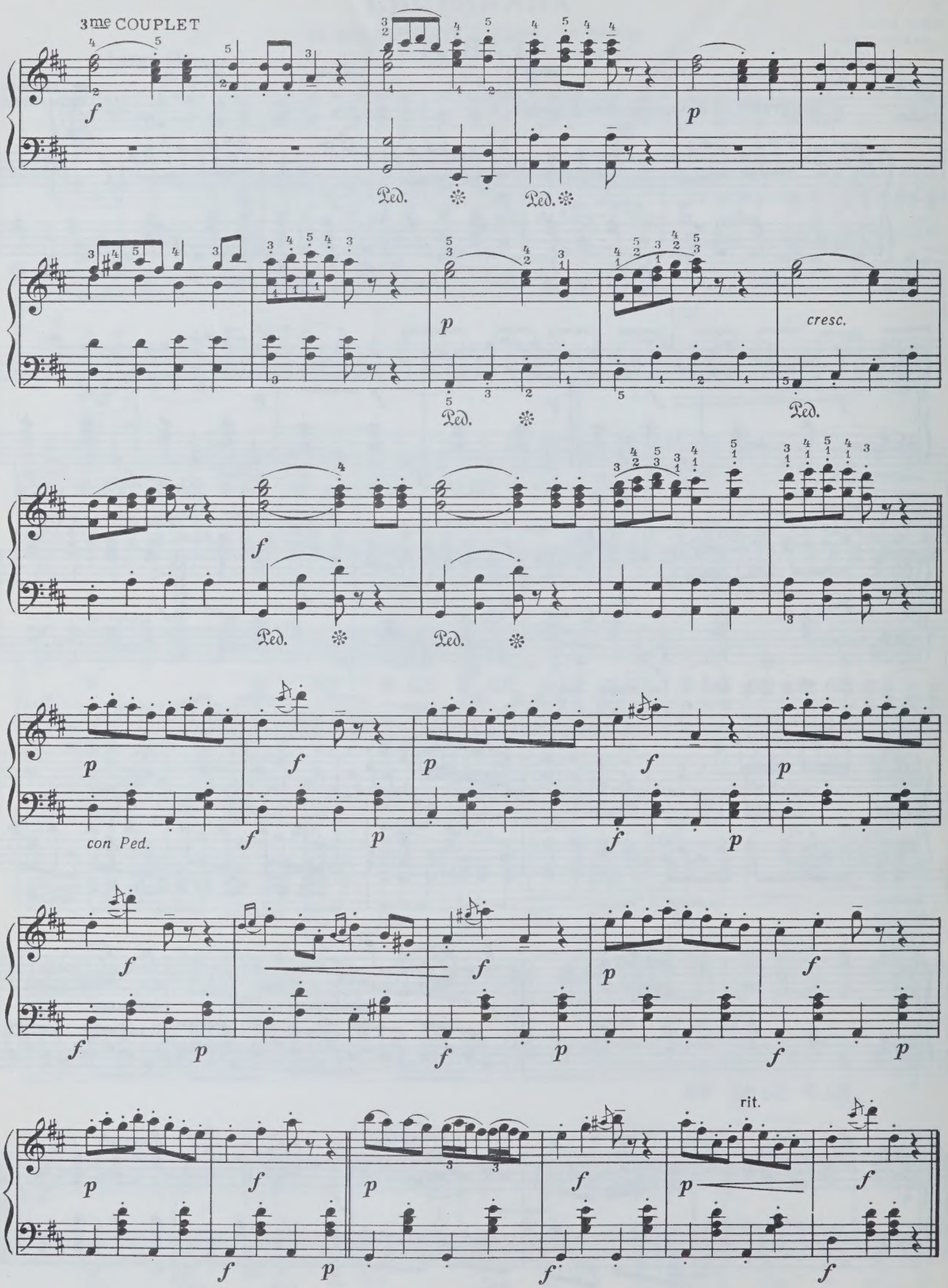
ГАВОТ

Gossec

Ф. ГОССЕК
(1734–1829)

Allegretto [Довольно скоро] (♩=84)




3me COUPLET
Ped.
cresc.
con Ped.
rit.

Menuet

МЕНУЭТ

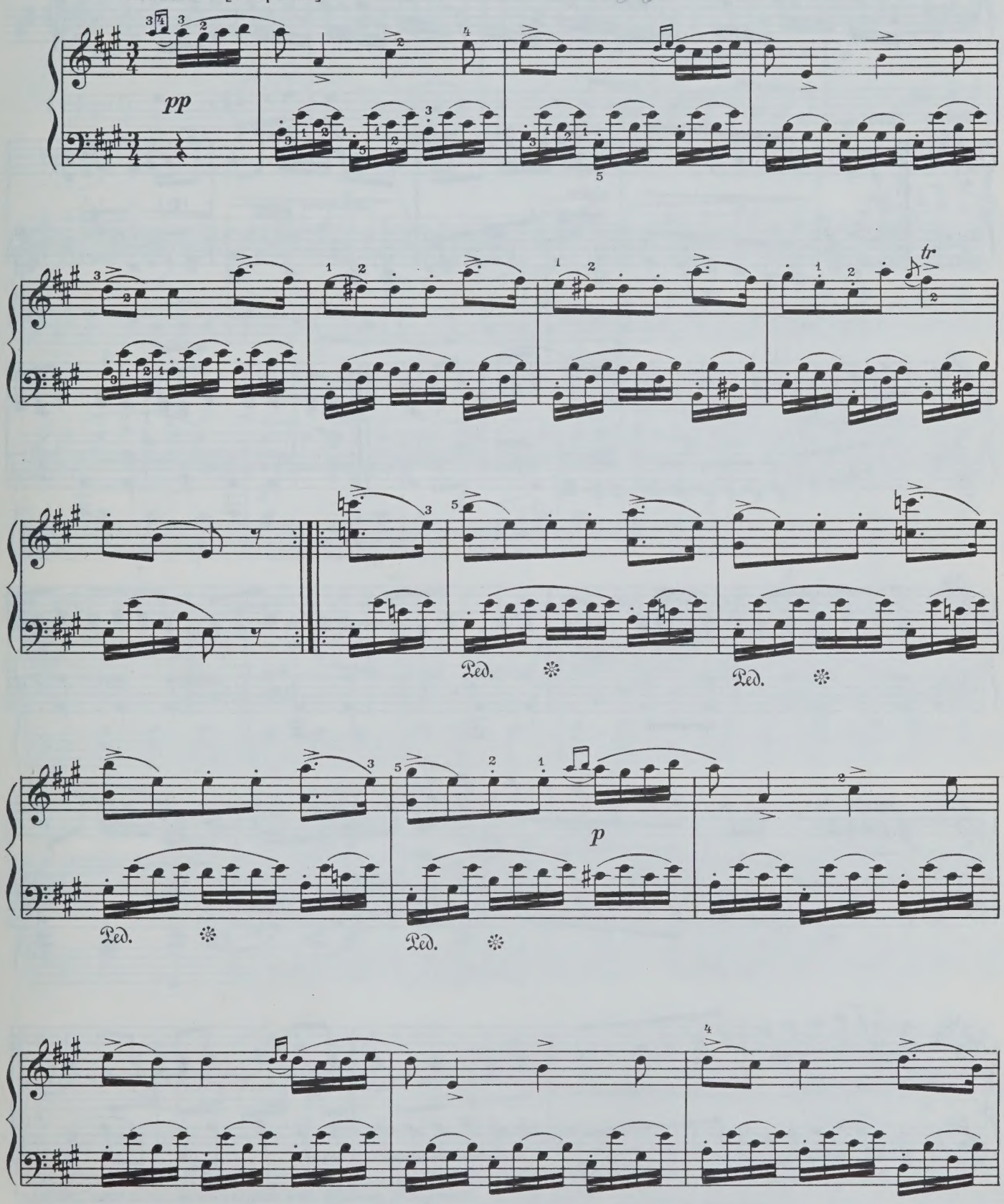
из струнного квинтета №11

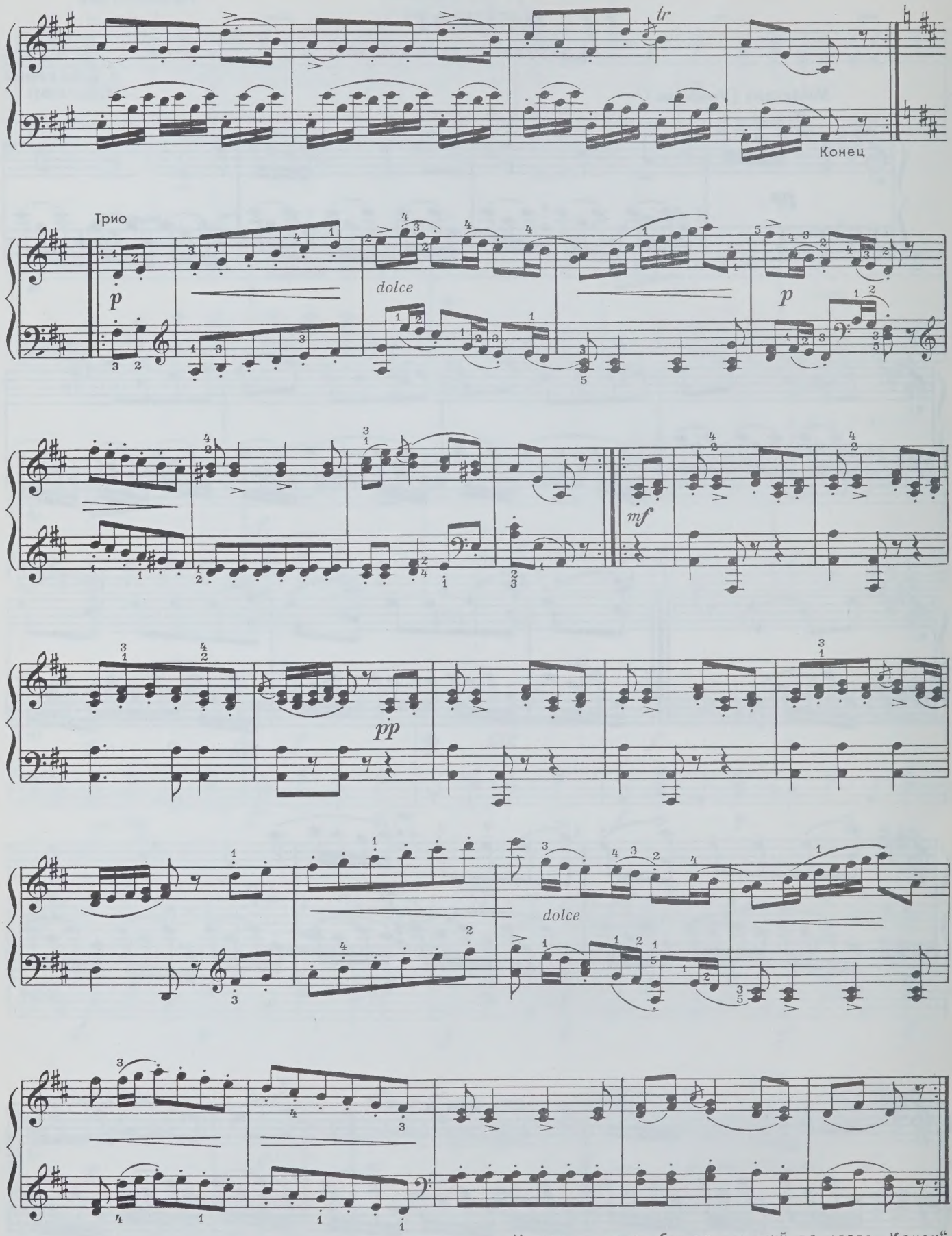
Boccerini

from the String quartet no 11

Л. БОККЕРИНИ
(1743 -1805)

Moderato [Умеренно]





Менуэт с начала без повторений до слова „Конец".

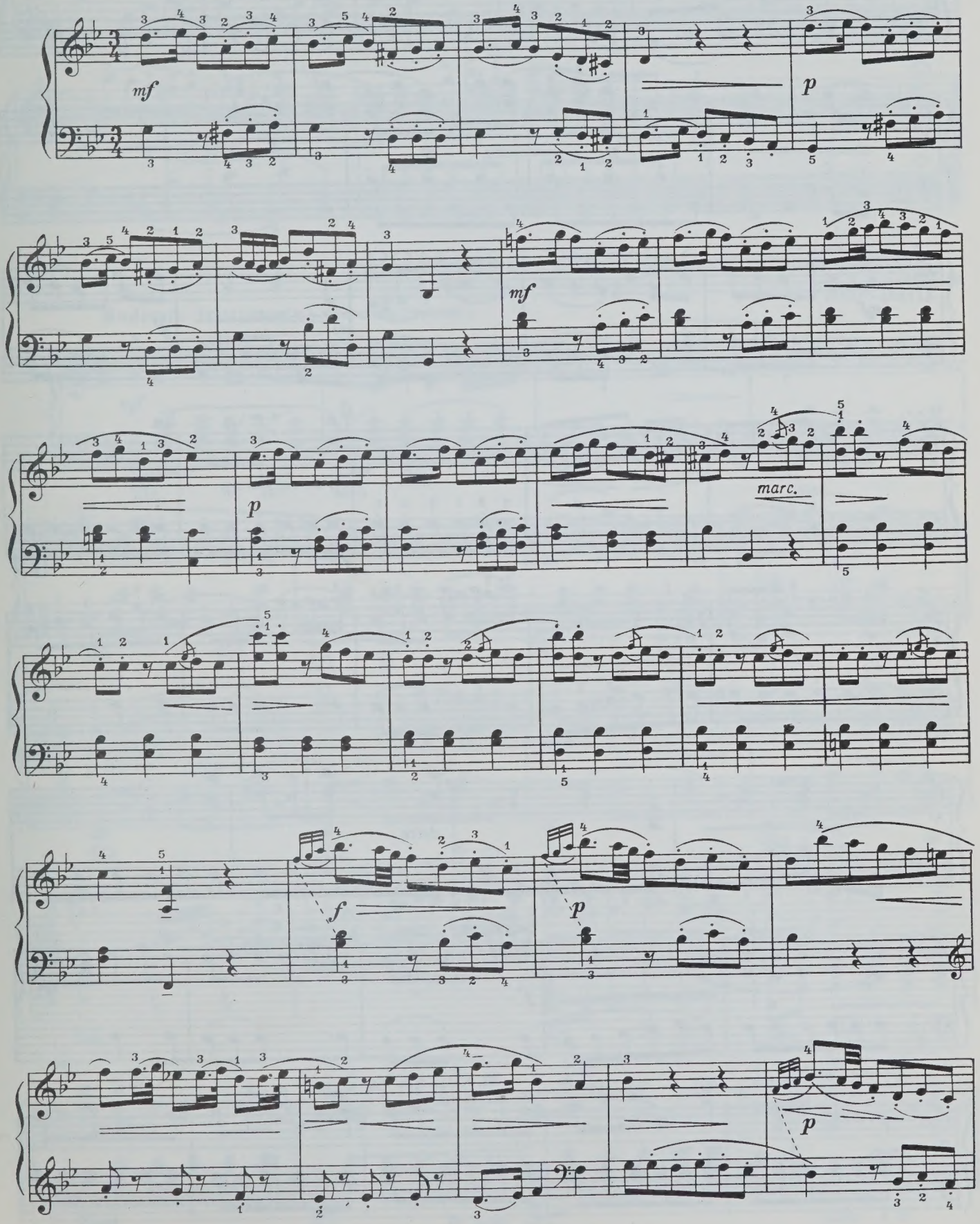
Sonata

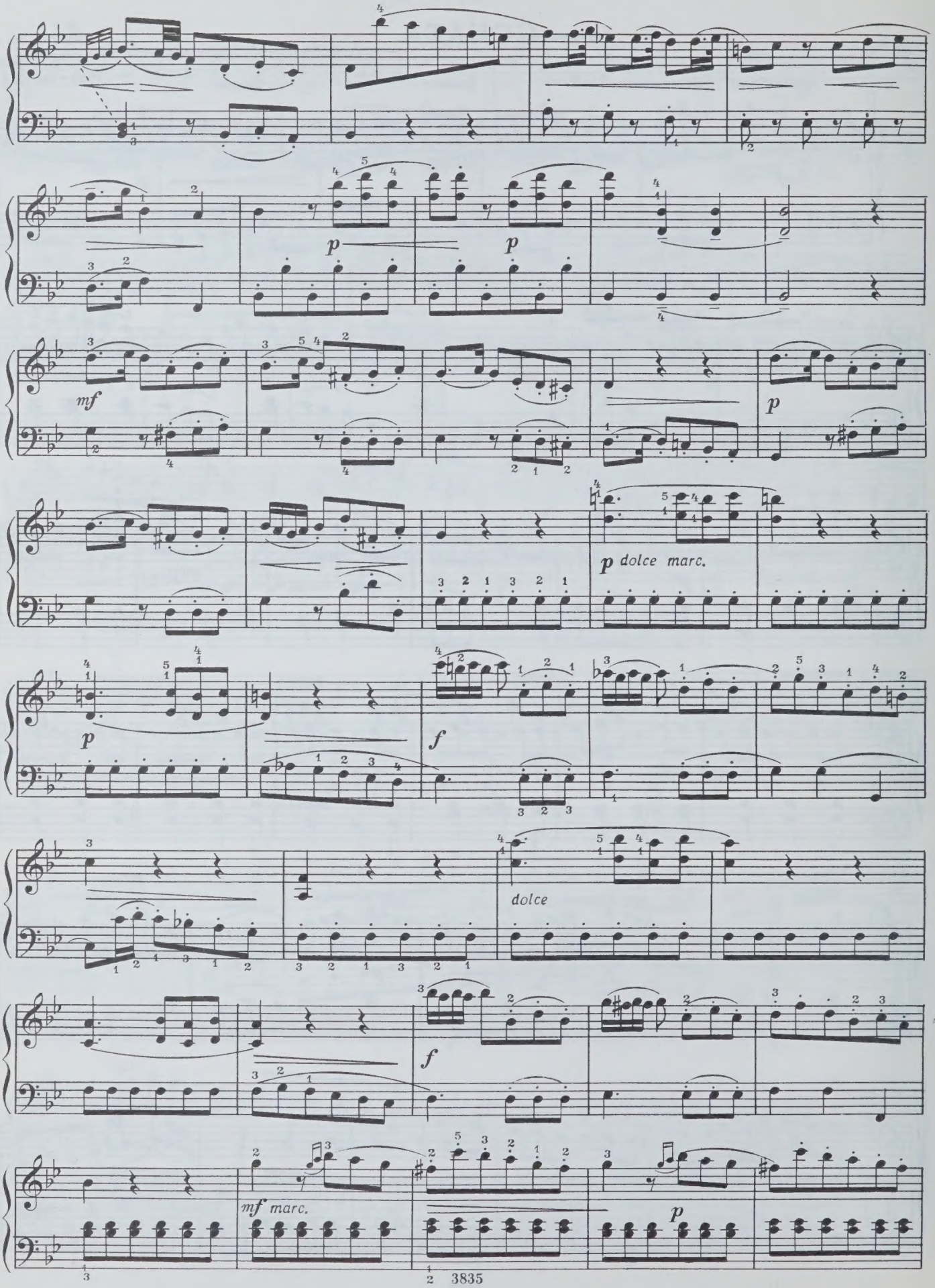
СОНАТА

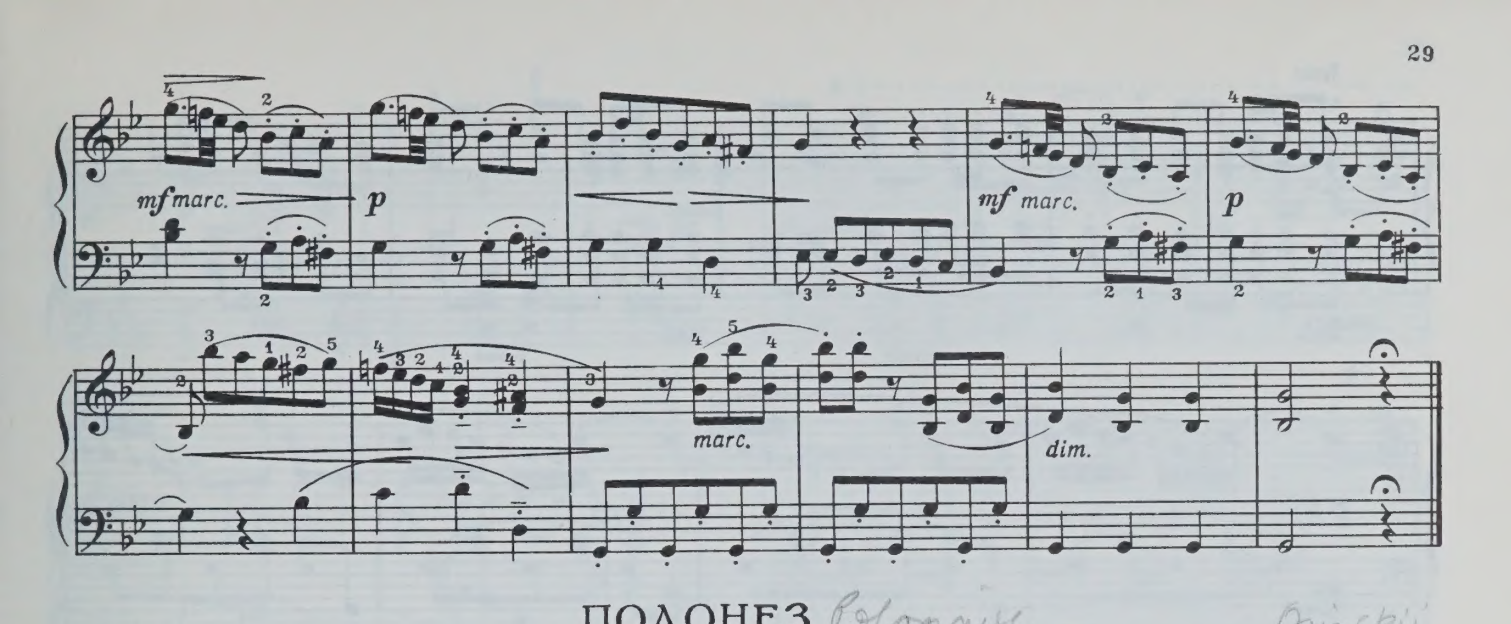
Cimarosa

Д. ЧИМАРОЗА
(1749 – 1801)

Andantino [Неторопливо]



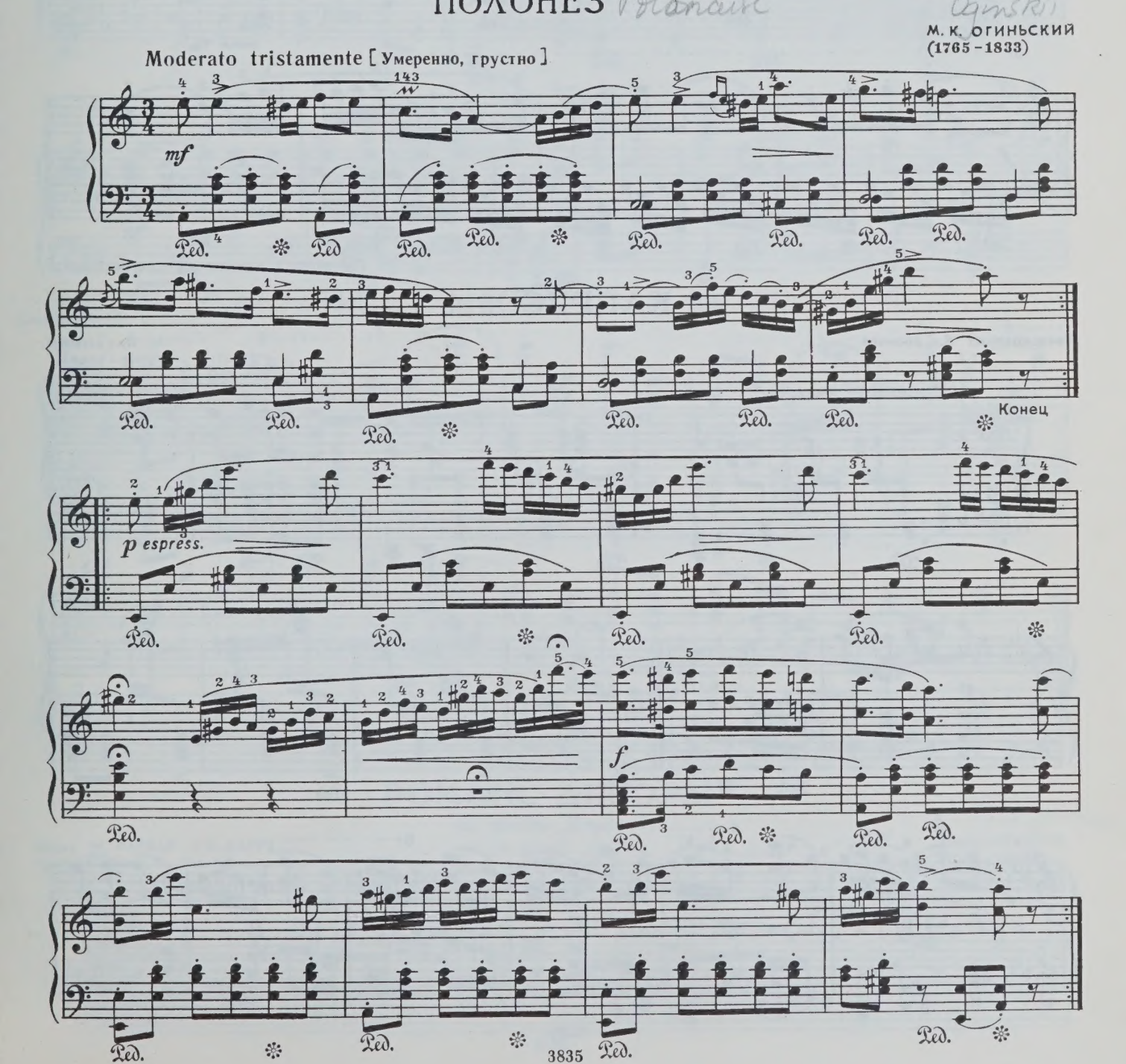

p
p
mf
p
p dolce marc.
p
f
dolce
f
mf marc.
p



ПОЛОНЕЗ Polonaise

М. К. ОГИНЬСКИЙ Oginskii
(1765 – 1833)

Moderato tristamente [Умеренно, грустно]



Трио

f

Ред. ✻ Ред. ✻ Ред. ✻ Ред. ✻

8

p dolce

cresc.

Ред. Ред. Ред. Ред.

8

f

Ред. ✻ Ред. ✻ Ред. Ред. Ред. Ред. ✻

Полонез с начала до слова „Конец"

КАПРИС №14

Caprice no 14 Paganini

Транскрипция К. Сорокина

Н. ПАГАНИНИ
(1782 – 1840)

Moderato [Умеренно]

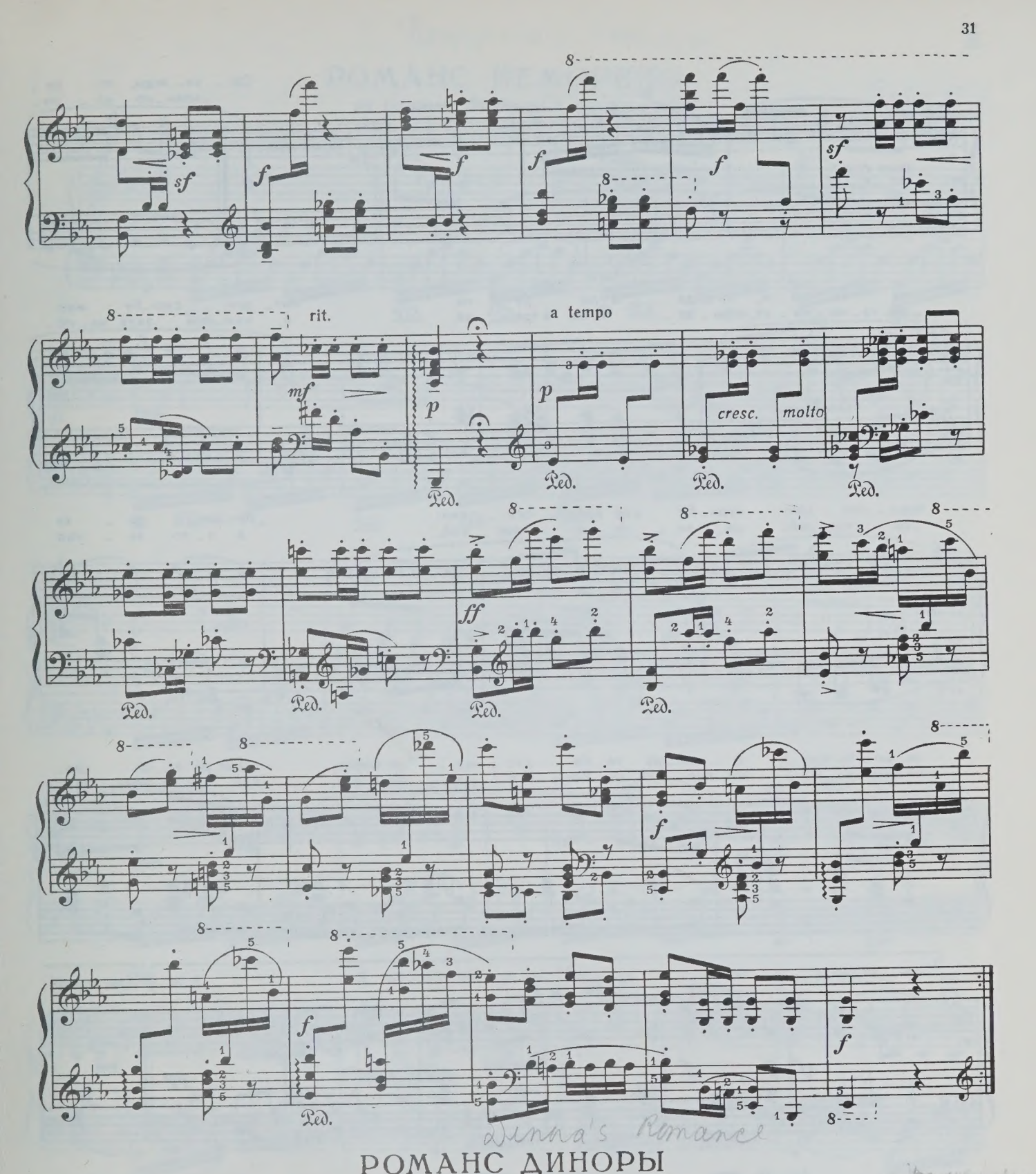
Ред. ✻ Ред. ✻ Ред. ✻ Ред.

p

p *p*

Ред. ✻ Ред. Ред. Ред.

f *p* *mf* *p* *mf* *p*



Dinora's Romance

РОМАНС ДИНОРЫ

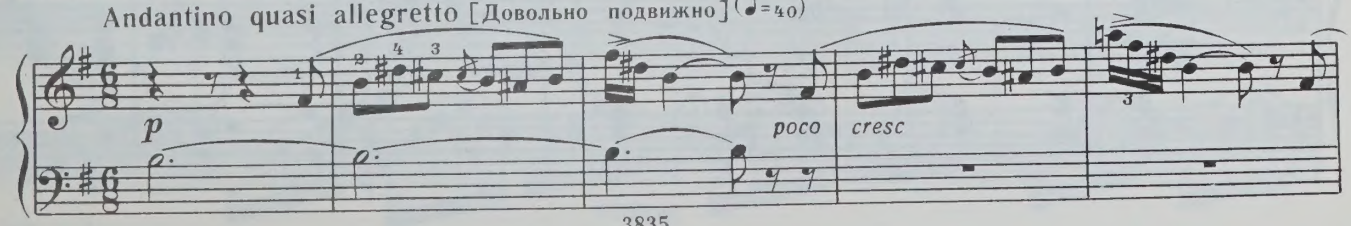
из оперы „Динора“

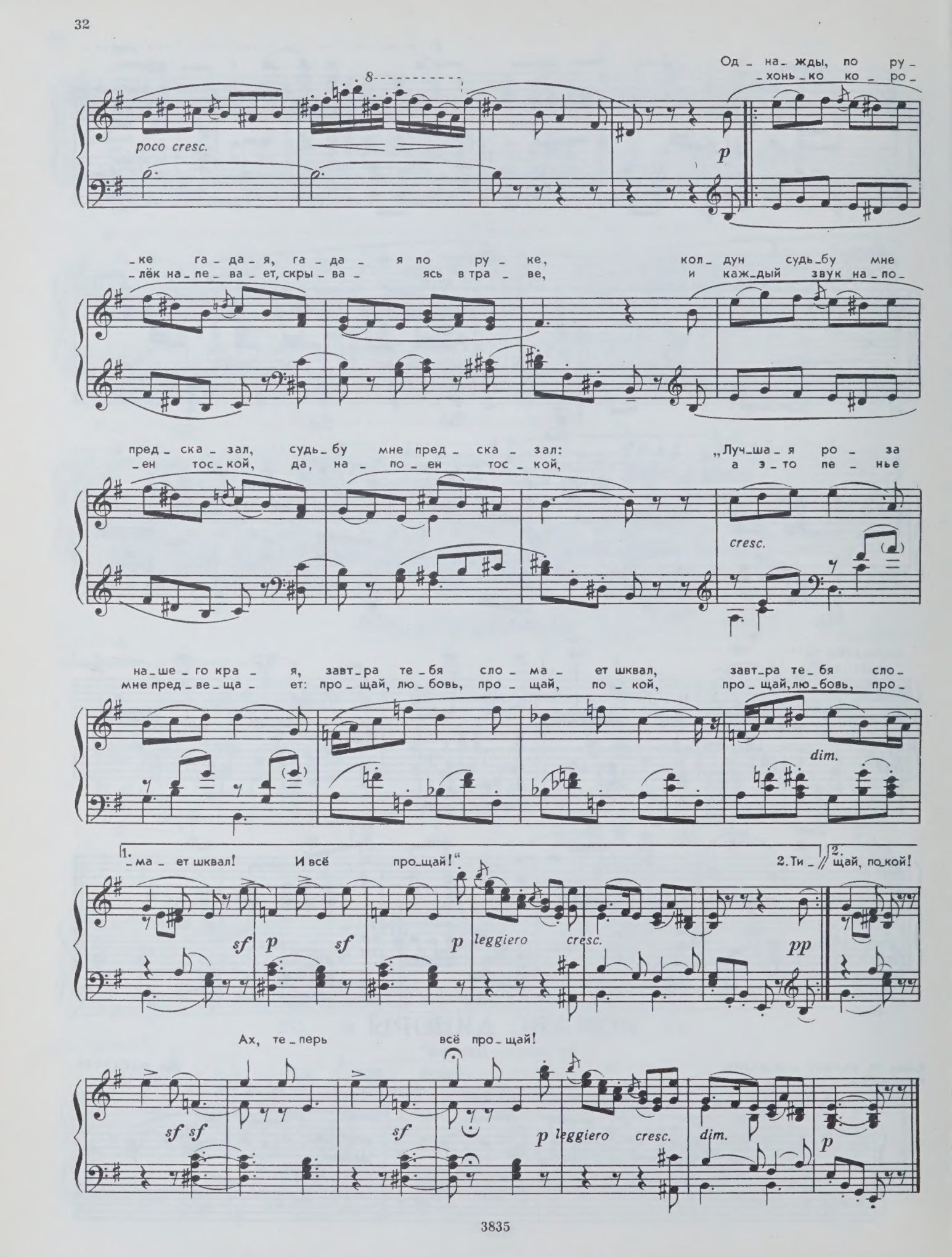
from the opera "Dinora"

Слова Ж. БАРБЬЕ и М. КАРРЕ
Русский текст С. Левика

Дж. МЕЙЕРБЕР
(1791 – 1864)

Andantino quasi allegretto [Довольно подвижно] (♩=40)




Од_на_жды, по ру_хонь_ко ко_ро_ке га_да_я, га_да_я по ру_ке, кол_дун судь_бу мне пред_ска_зал, судь_бу мне пред_ска_зал: „Луч_ша_я ро_за на_ше_го кра_я, завт_ра те_бя сло_ма_ет шквал, завт_ра те_бя сло_ма_ет шквал! И всё про_щай!“
poco cresc.
p
лёк на_пе_ва_ет, скры_ва_ясь в тра_ве, и каж_дый звук на_по_ен тос_кой, да, на_по_ен тос_кой, а э_то пе_нье мне пред_ве_ща_ет: про_щай, лю_бовь, про_щай, по_кой, про_щай, лю_бовь, про_
cresc.
dim.
1.
2. Ти_щай, по_кой!
sf p sf p leggiero cresc. pp
Ах, те_перь всё про_щай!
sf sf sf p leggiero cresc. dim. p

Nemorino's Romance

РОМАНС НЕМОРИНО

из оперы „Любовный напиток“

Donizetti

Lessir d'amore

г. ДОНИЦЕТТИ
(1797 - 1848)

Larghetto [Довольно широко]

p

Ped. Ped. Ped. * Ped. Ped. Ped.

* Ped. cresc. Ped. Ped. Ped.

На празд_ник яр_ кий, ра_дост_ный гля_де_ла ты с тос_

p dolce

_кой. Твой том_ный взор, лю_би_ма_я, на миг блес_нул сле_

_зой. Я же смот_рю на те_бя. В о_чи гля_жу я лю_

p

бя. Зна ю дав_но я: лю_бим я, лю_бим

ff

я. О ес_ли б друг, хоть раз те_бя

к серд_цу при_жать я мог. Вздо_хи мо_и с тво_и_ми, друг, сли_

_лись бы в е_ди_ный вздох, о ес_ли б к сердцу мне тебя при_жать, чтоб

сча_стье мог я, неж_ный друг, по_знать. Ах, за мгно_ве_нье люб_ви я счаст_лив

был бы жизнь от_дать. Ах, за мгно_ве_нье люб_

_ви я счаст_лив был бы мо_ю жизнь от_

_дать.

Amira's Arioso

АРИОЗО АМИНЫ

из оперы „Сомнамбула“

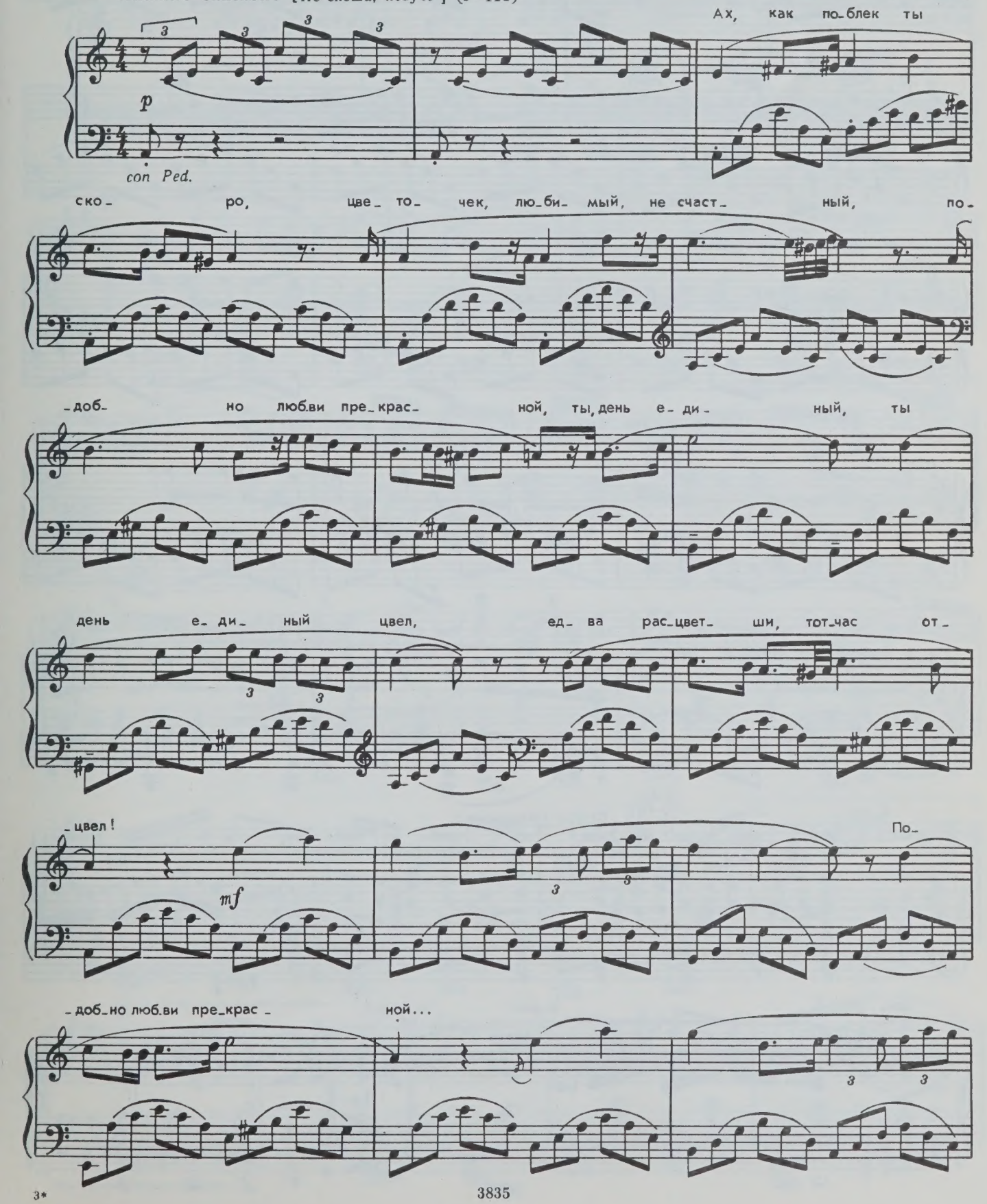
Bellini

Film (Sonnambula)

Слова Ф. РОМАНИ

В. БЕЛЛИНИ
(1801-1835)

Andante cantabile [Не спеша, певуче] (♩ = 144)



Ты день, день е- ди- ный толь- ко цвел.

pp

Быть мо- жет к жиз- ни но- вой

p

сле- зы при- звать те- бя мог- ли бы... Стра- сти у- гас- шей

сно - ва мо- им сле- зам, ах, не вос- кре- сить! Ах, как по- блек

ты, ах, как по- блек ты, по- доб- но ты люб- ви пре- крас- ной, день е- ди- ный

Lento [Медленно]

цвел, день лишь е- ди- ный цвел, по- доб- но люб- ви, лишь

день о- дин ты цвел!

p

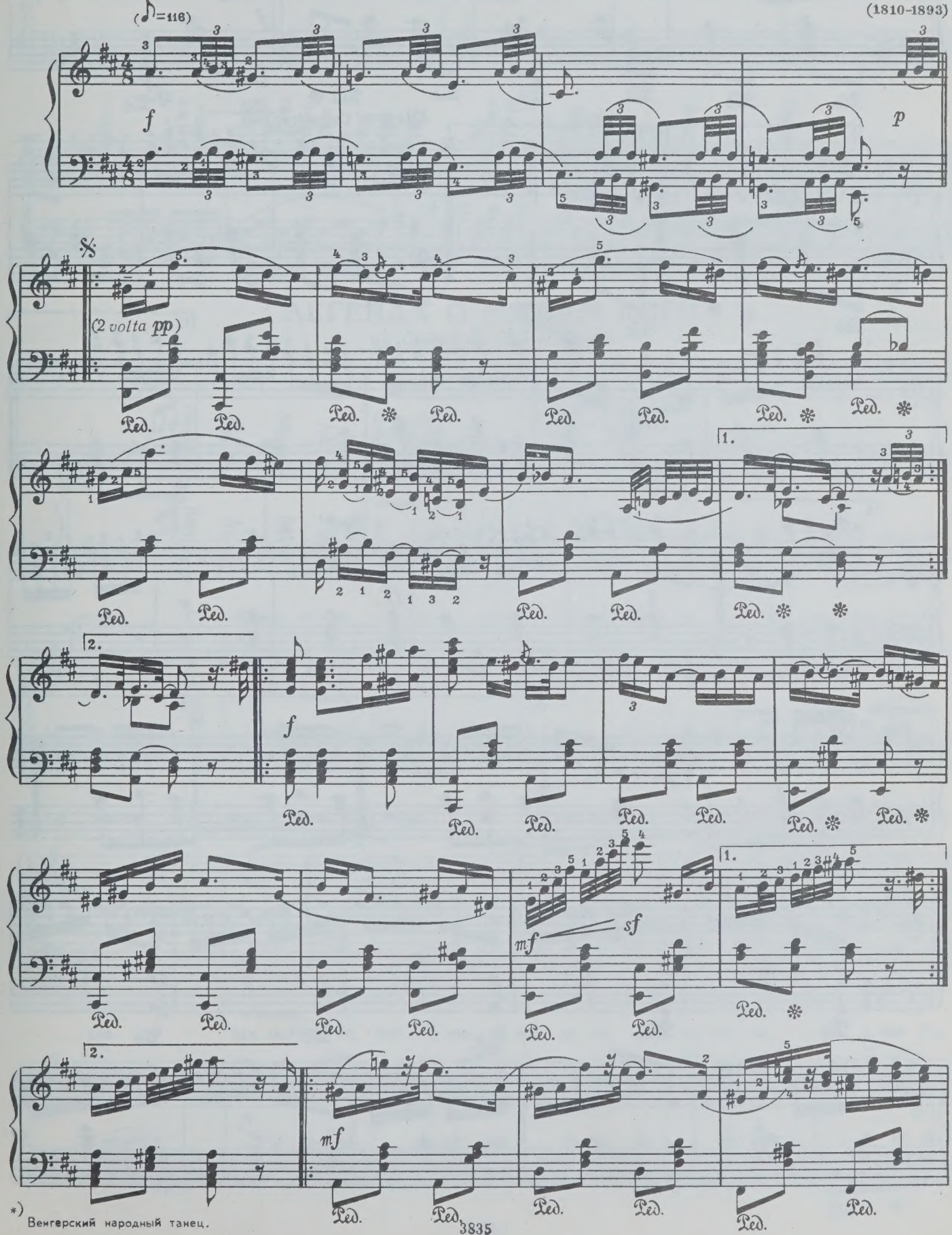
Palotash (Hungarian folk dance)

ПАЛОТАШ*)

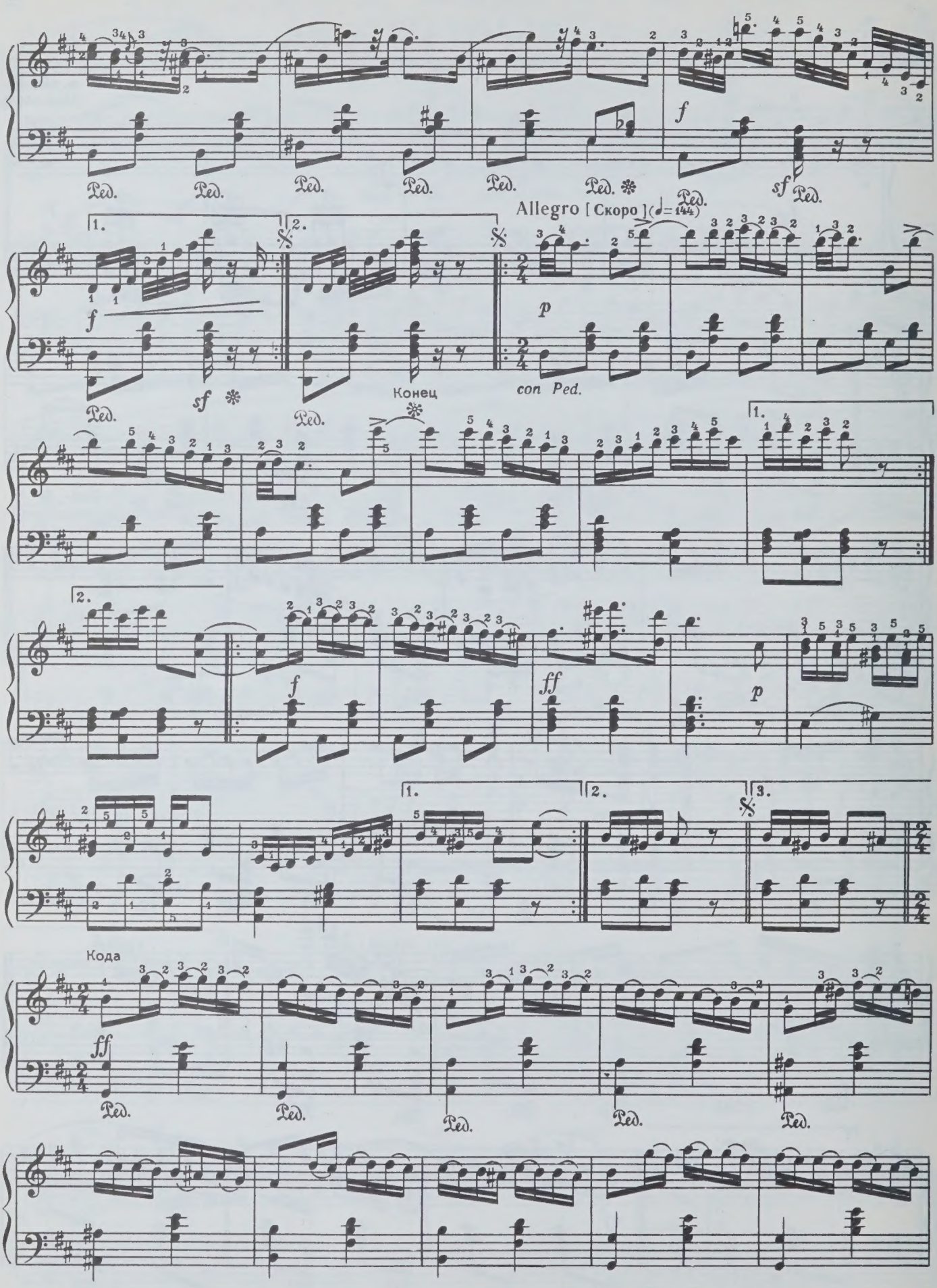
из оперы „Ласло Хуньяди“

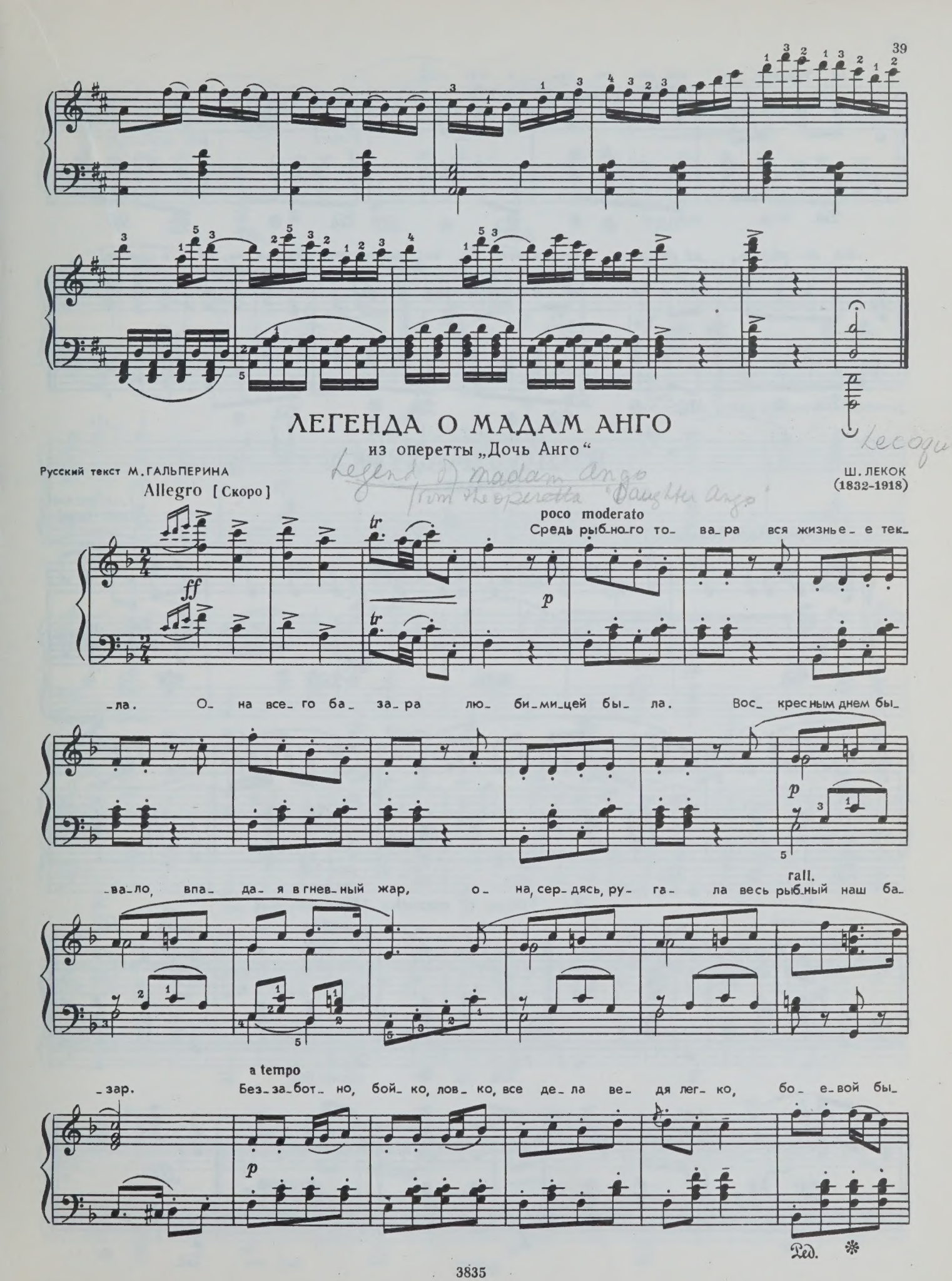
ERKEL

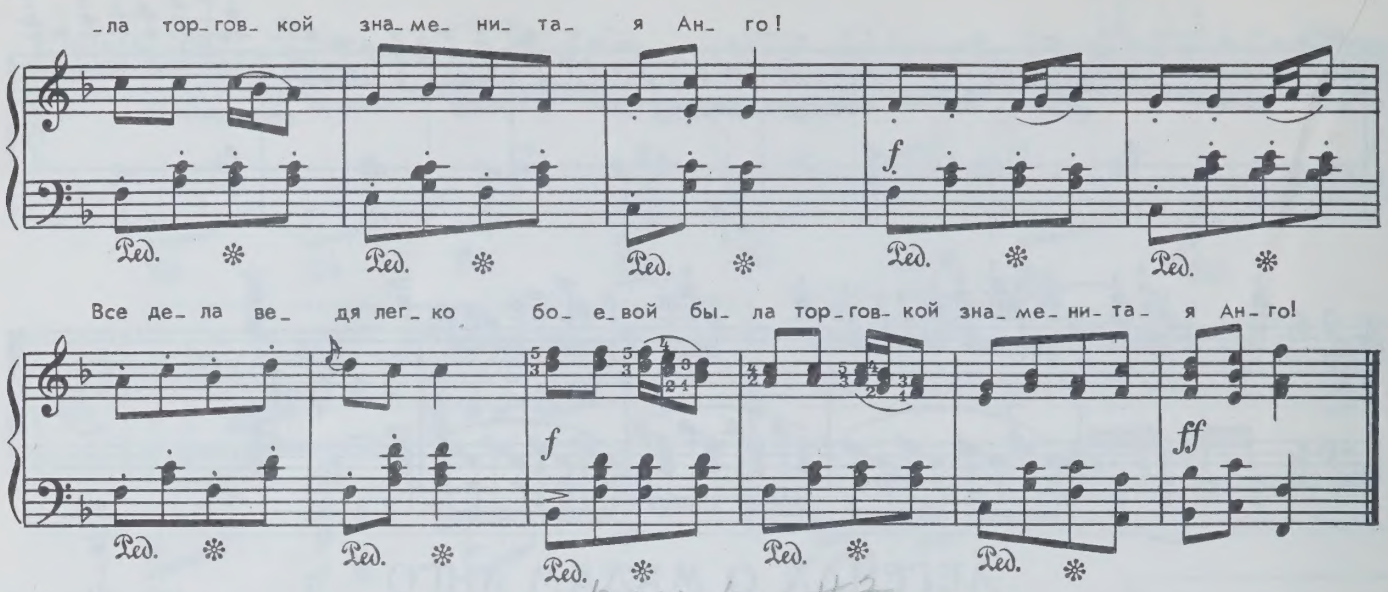
Ф. ЭРКЕЛЬ
(1810–1893)



*) Венгерский народный танец.


Allegro [Скоро] (♩= 144)
con Ped.
Конец
Кода


ЛЕГЕНДА О МАДАМ АНГО
из оперетты „Дочь Анго“
Русский текст М. ГАЛЬПЕРИНА
Allegro [Скоро]
Ш. ЛЕКОК
(1832-1918)
poco moderato
Средь рыб-ного то- ва-ра вся жизнь-е тек-
-ла. О- на все- го ба- за-ра лю- би-ми-цей бы- ла. Вос- кресным днем бы-
-ва-ло, впа- да- я в гнев-ный жар, о- на, сер-дясь, ру- га- ла весь рыб-ный наш ба-
rall.
-зар.
a tempo
Без-за-бот- но, бой- ко, лов- ко, все де- ла ве- дя лег- ко, бо- е-вой бы-
Ped.



mazurka #2

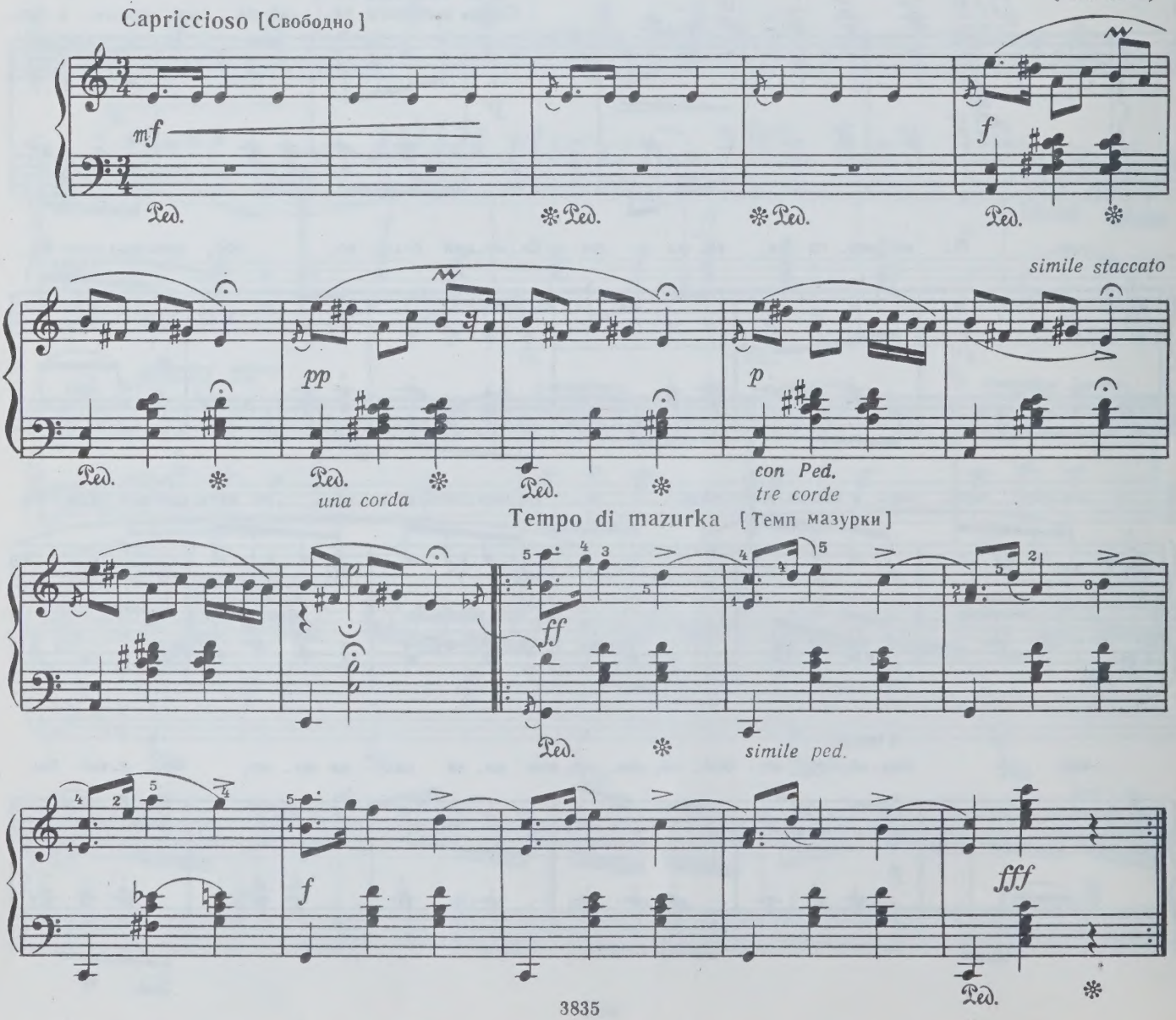
ВТОРАЯ МАЗУРКА

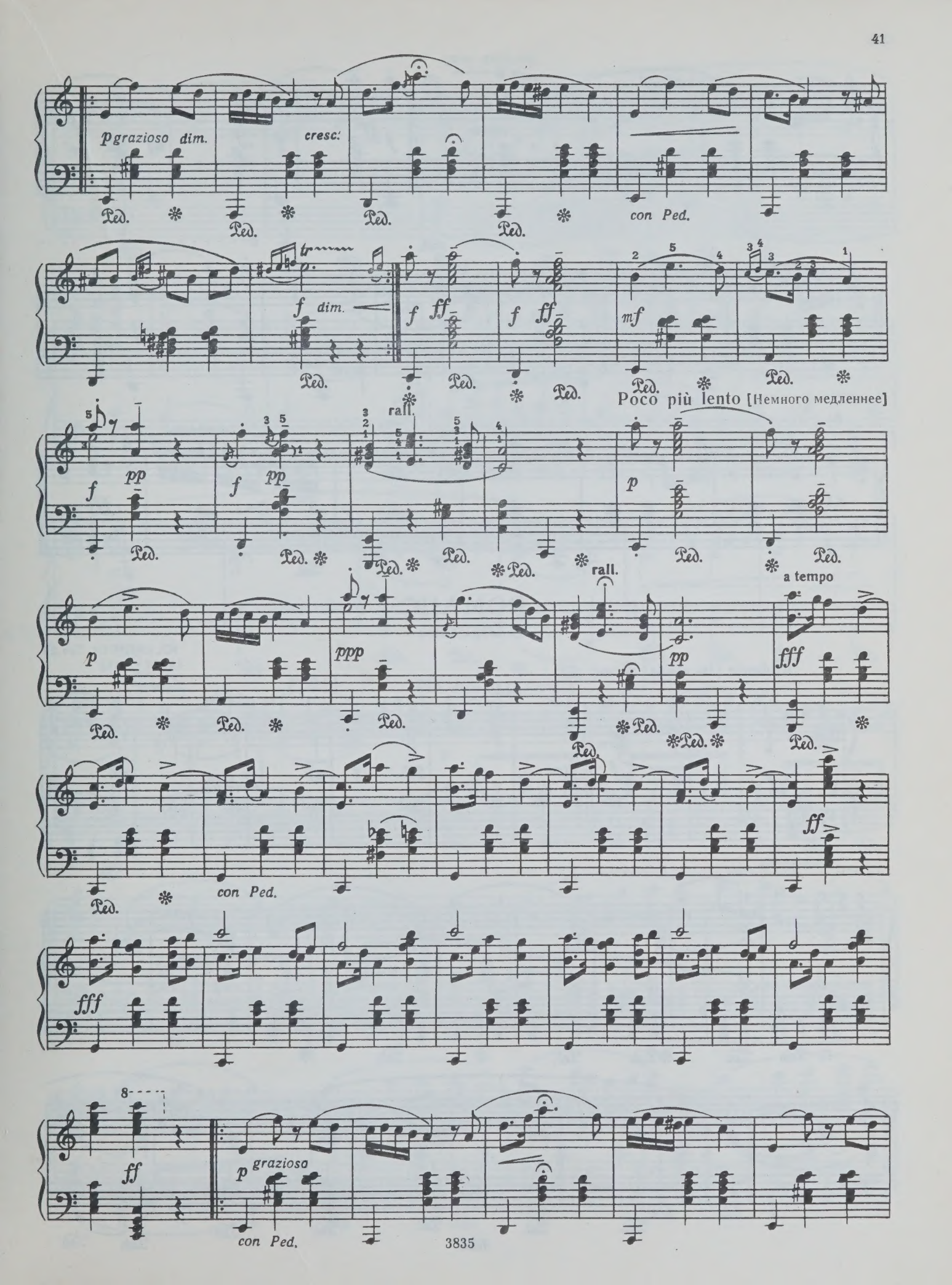
(Куявяк)

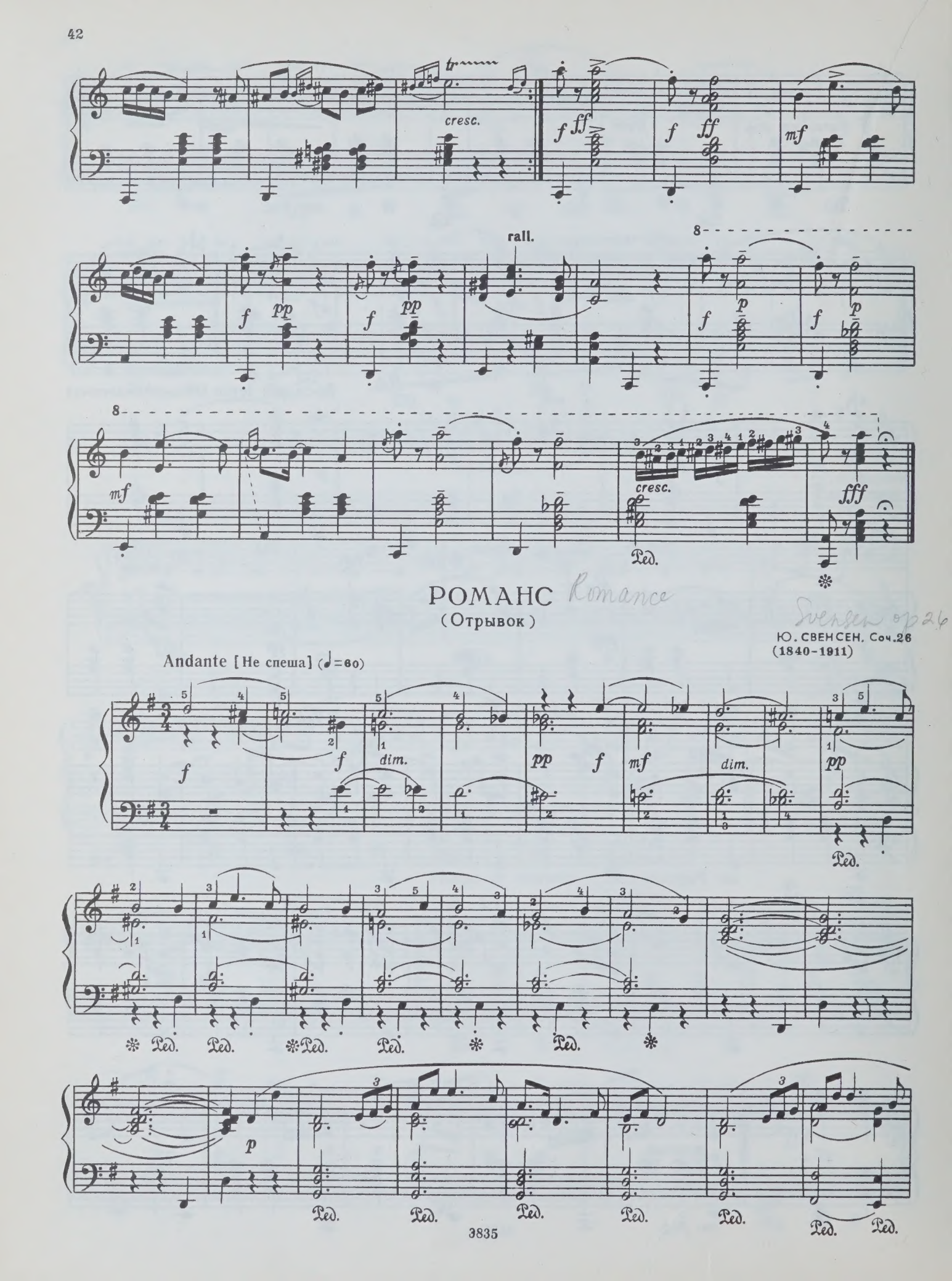
Wieniawski

Г. ВЕНЯВСКИЙ
(1835–1880)

Capriccioso [Свободно]




p grazioso dim.
cresc.
con Ped.
f dim.
f ff
f ff
mf
Poco più lento [Немного медленнее]
rall.
f pp
f pp
p
p
ppp
rall.
pp
a tempo
fff
con Ped.
ff
fff
ff
p grazioso
con Ped.



РОМАНС Romance

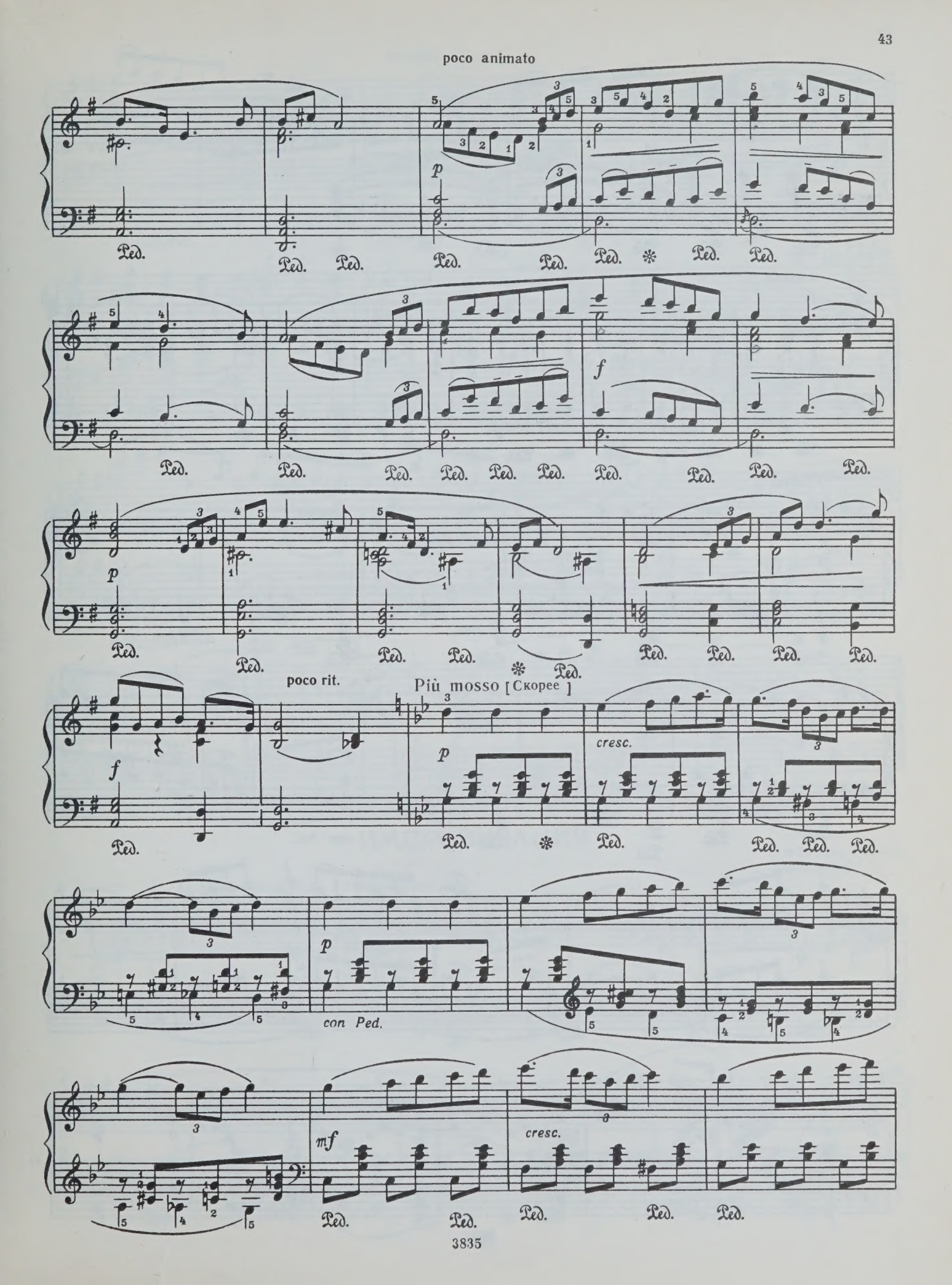
(Отрывок)

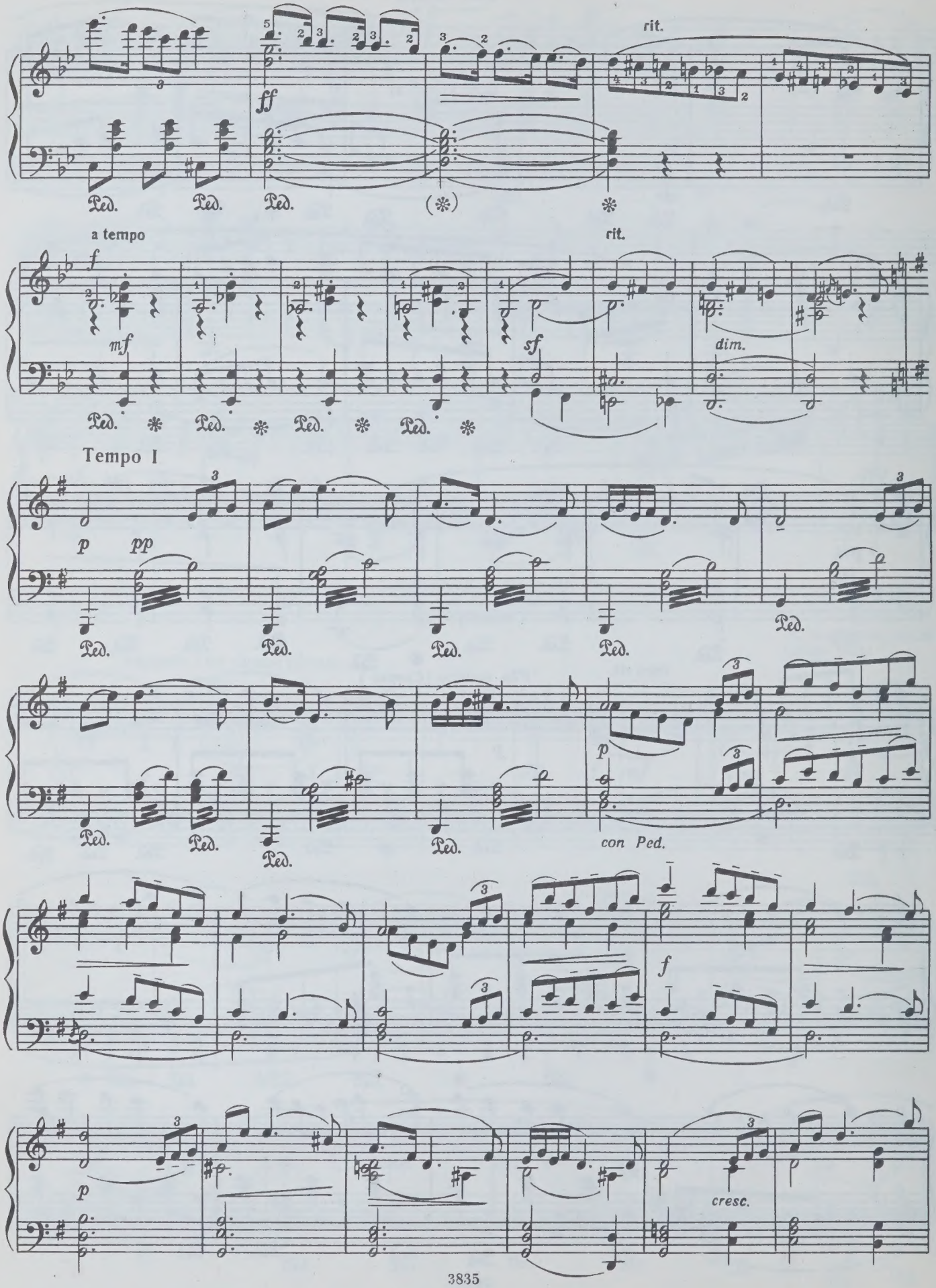
Svensen op 26

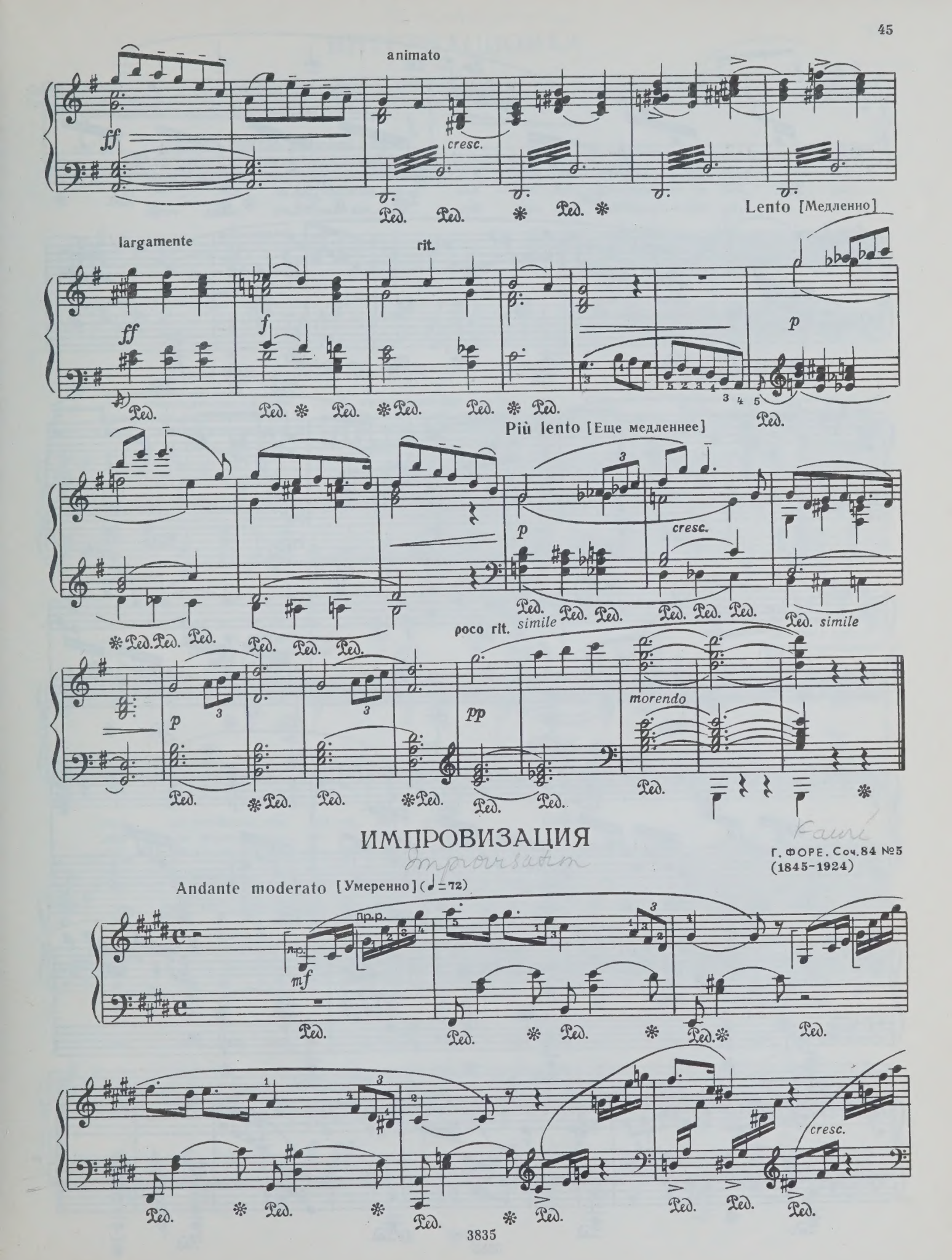
Ю. СВЕНСЕН. Соч. 26
(1840–1911)

Andante [Не спеша] (♩=60)

poco animato



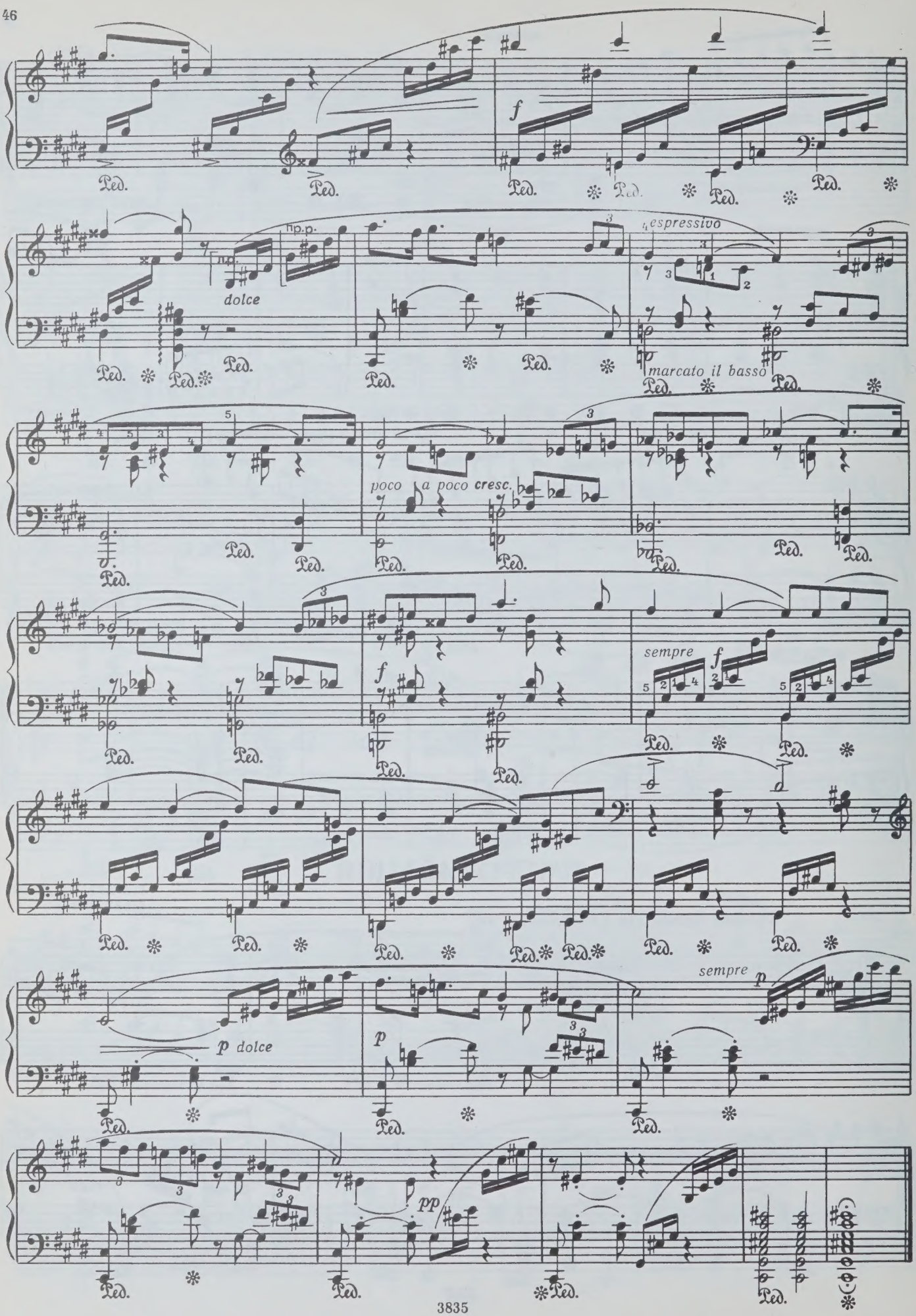

rit.
ff
Ped.
a tempo
rit.
f
mf
sf
dim.
Tempo I
p
pp
con Ped.
f
p
cresc.



ИМПРОВИЗАЦИЯ

Г. ФОРЕ. Соч. 84 №5
(1845-1924)

Andante moderato [Умеренно] (♩ = 72)


f
mp.
hp.p.
dolce
espressivo
marcato il basso
poco a poco cresc.
f
sempre f
sempre p
p dolce
p
pp

ИНТЕРНАЦИОНАЛ

Слова Э. ПОТЬЕ
Русский текст А. Коца

П. ДЕГЕЙТЕР
(1848–1932)

Tempo di marcia [В темпе марша]

Вста_вай, про_клять_ем заклей_мен_ный, весь мир го_лод_ных и ра_бов! Ки_
Ни_кто не даст нам из_ба_вле_нья — ни бог, ни царь и ни ге_рой, до_
Лишь мы, ра_бот_ни_ки все_мир_ной ве_ли_кой ар_ми_и тру_да, вла_

f

Ped. Ped. Ped. *simile*

_пит наш ра_зум воз_му_щен_ный и в смерт_ный бой вес_ти го_тов. Весь мир на_силья мы раз_
_бьем_ся мы ос_во_бож_де_нья сво_е_ю соб_ствен_ной ру_кой. Чтоб свер_гнуть гнет ру_кой у_
_деть землей и_ме_ем пра_во, но па_ра_зи_ты — ни_ко_гда. И ес_ли гром великий

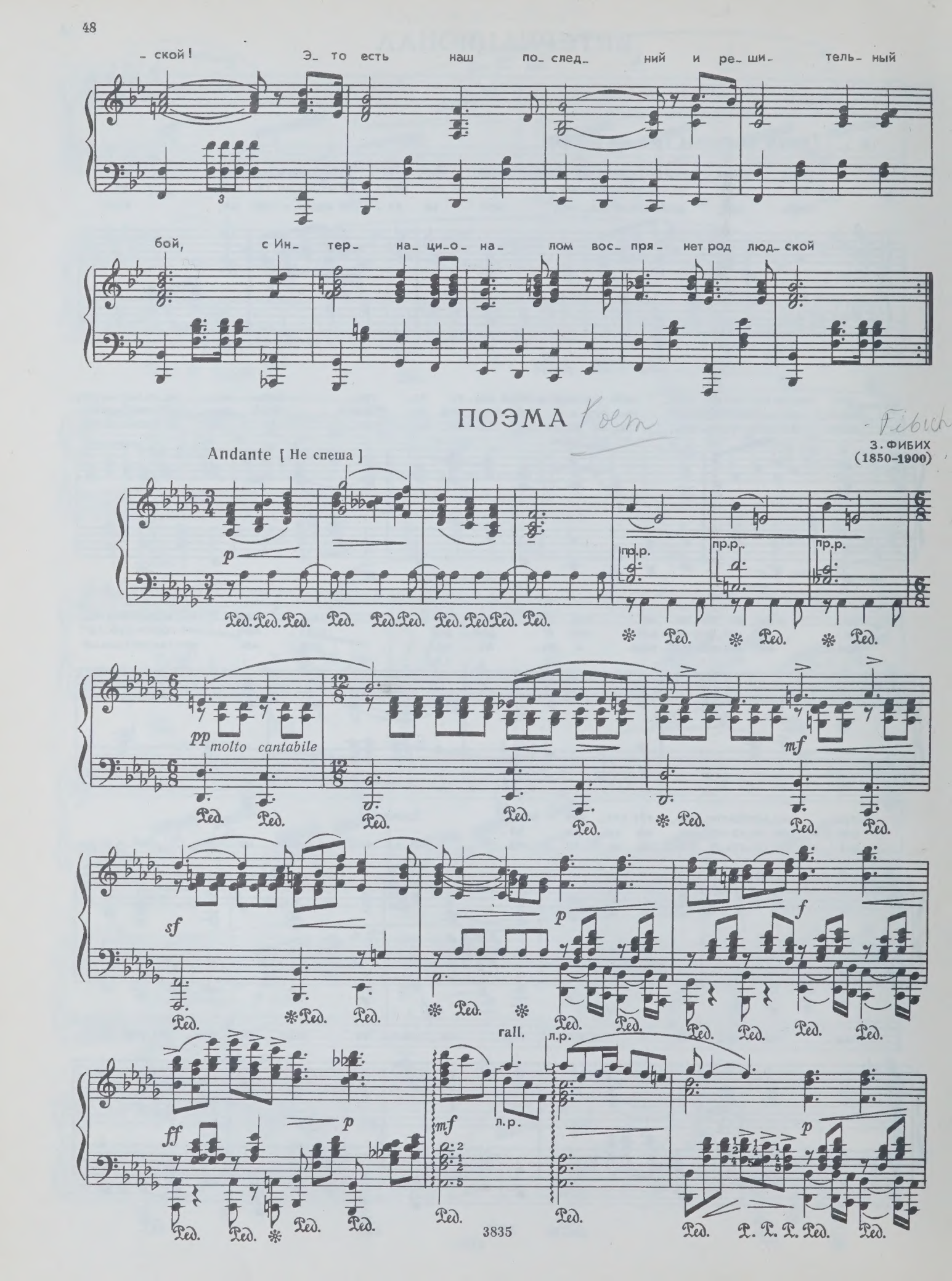
_ру_шим до ос_но_ва_нья, а за_тем мы наш, мы но_вый мир по_
_ме_лой, от_во_е_вать сво_е доб_ро, взду_вай_те горн и куй_те
гря_нет над сво_рой псов и па_ла_чей, для нас все так же солн_це

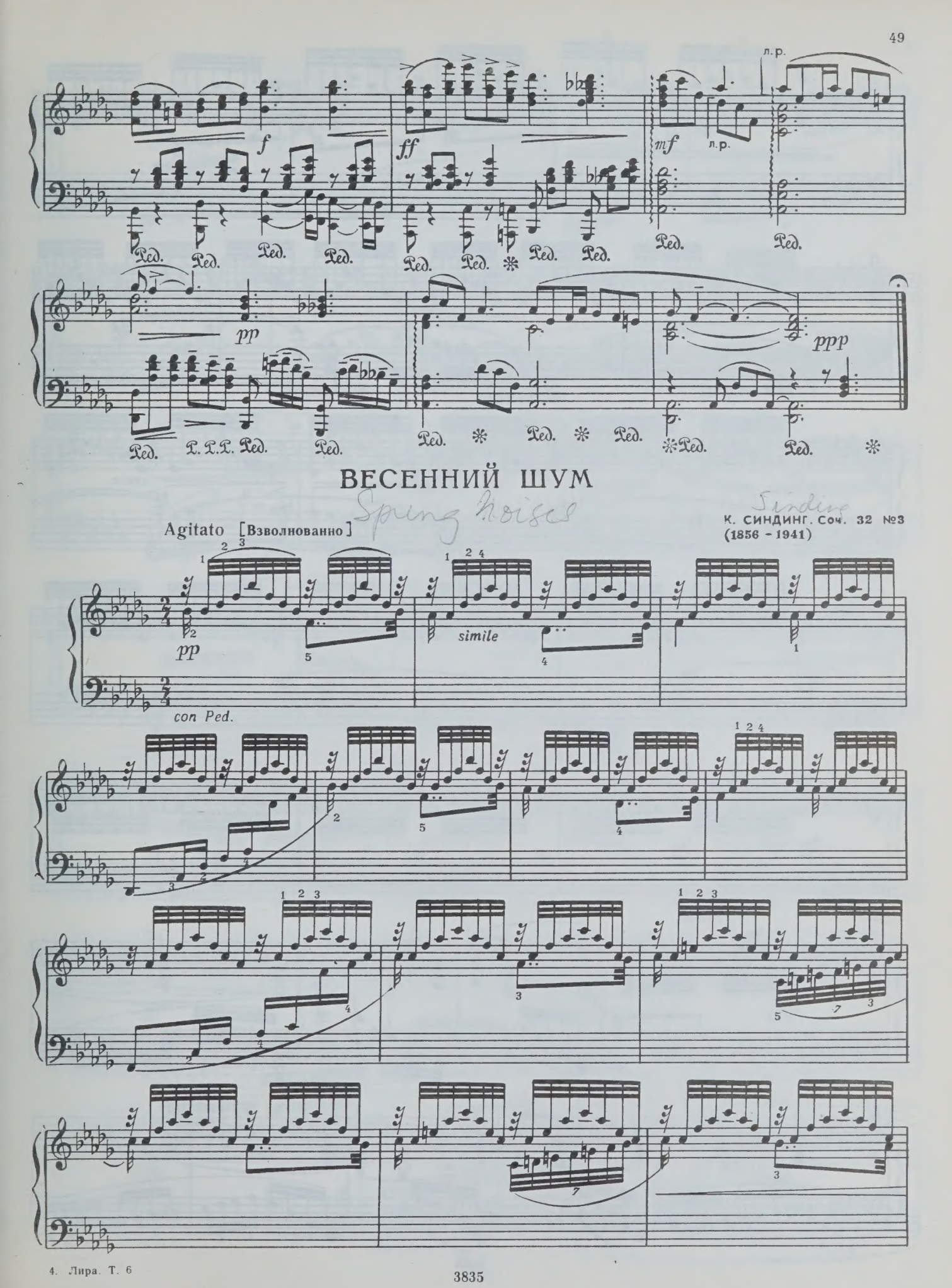
стро_им, кто был ни_чем, тот ста_нет всем.
сме_ло, по_ка же_ле_зо го_ря_чо.
ста_нет си_ять ог_нем сво_их лу_чей.

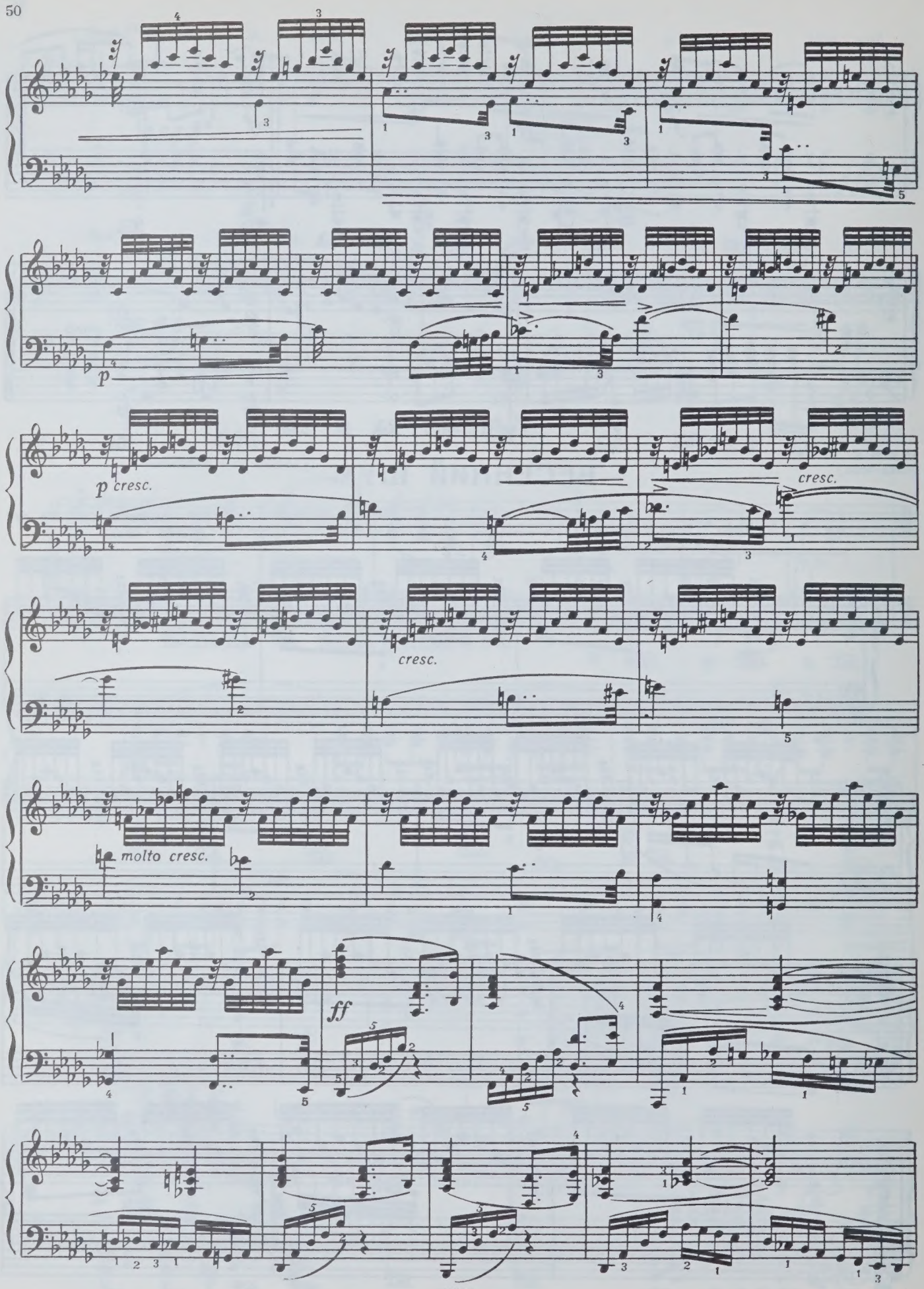
Ірипев

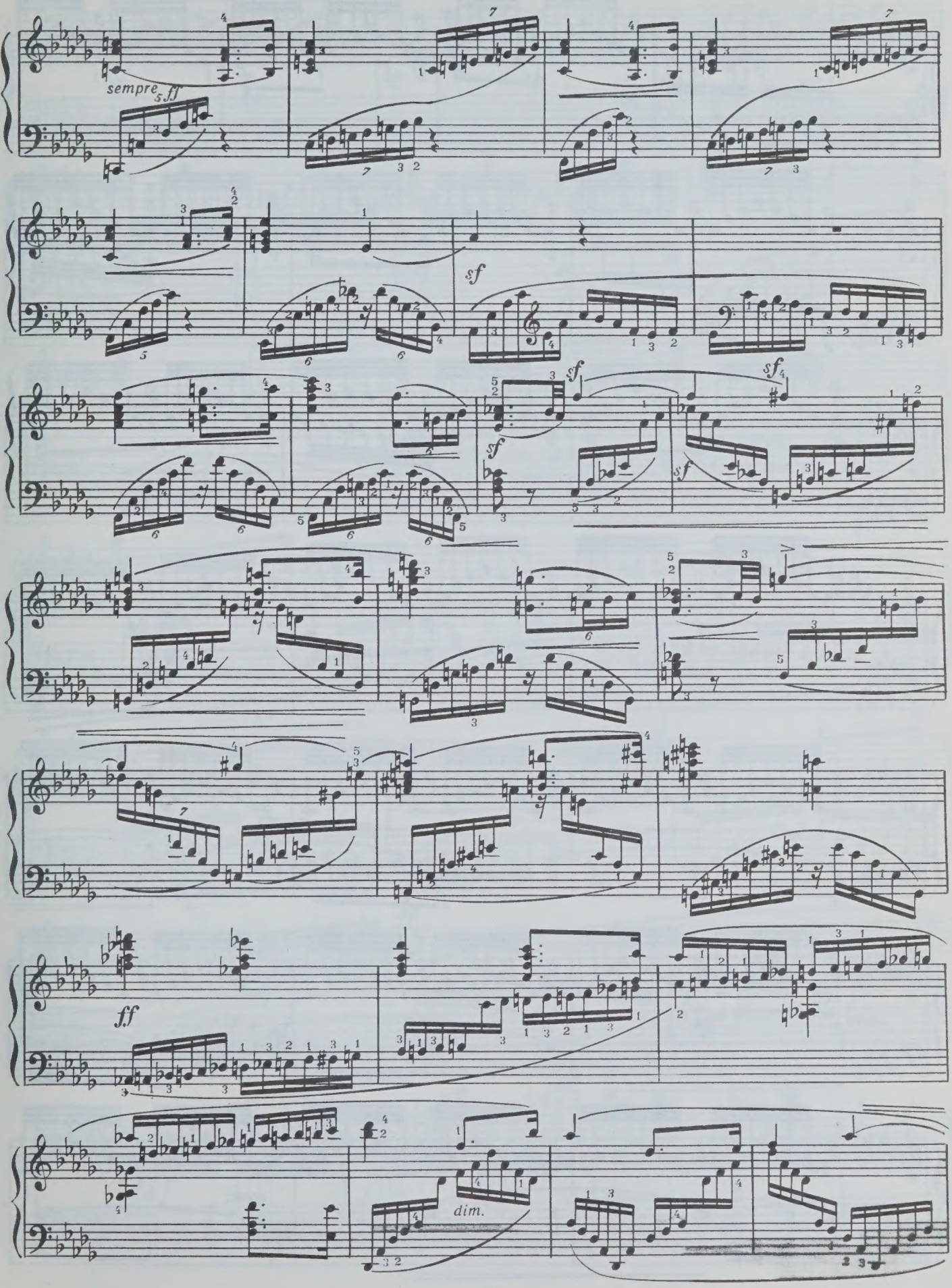
Э_то есть наш по_след_ний и ре_

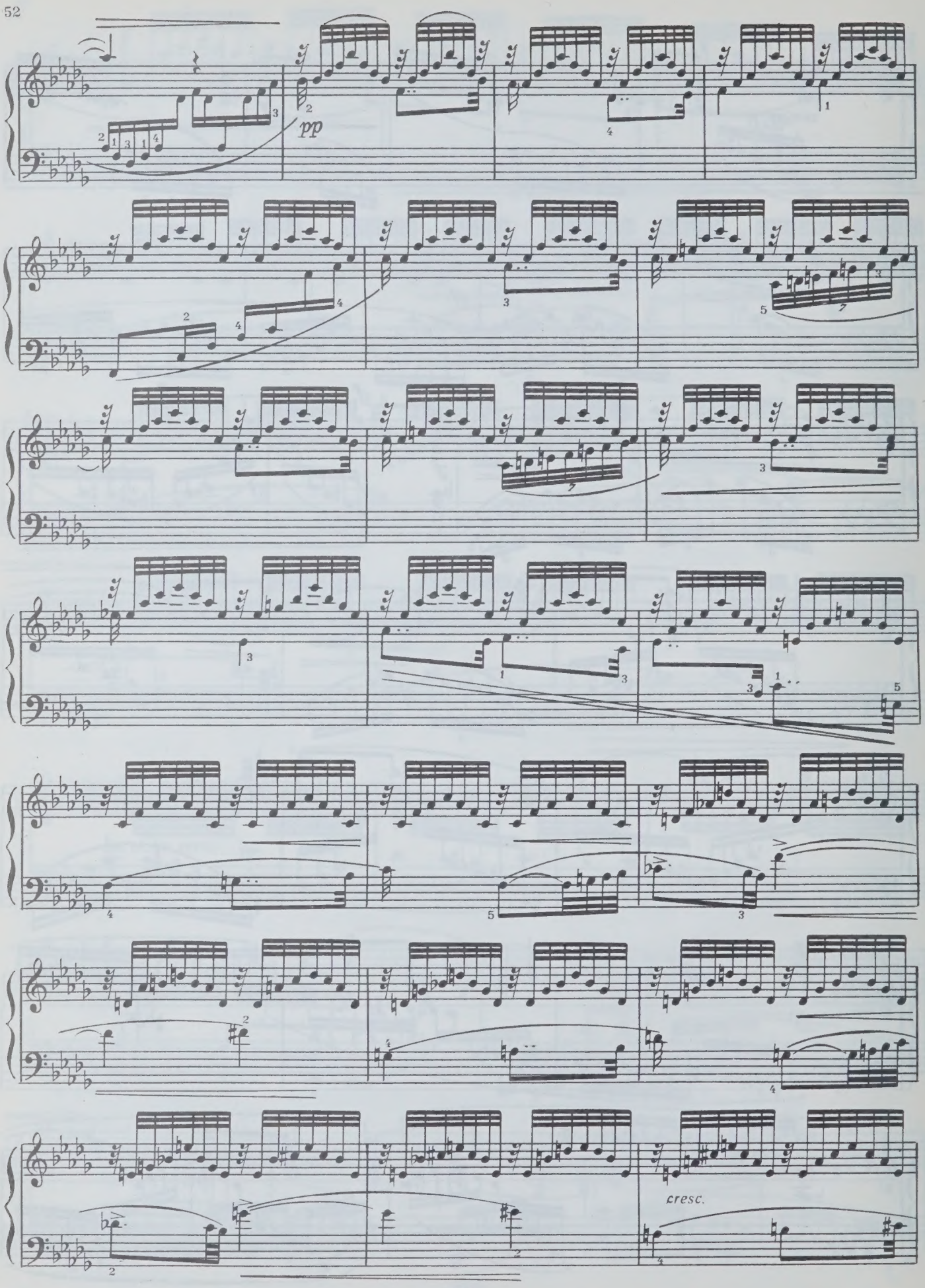
_ши_тель_ный бой, с Ин_тер_на_ци_о_на_лом вос_пря_нет род люд_

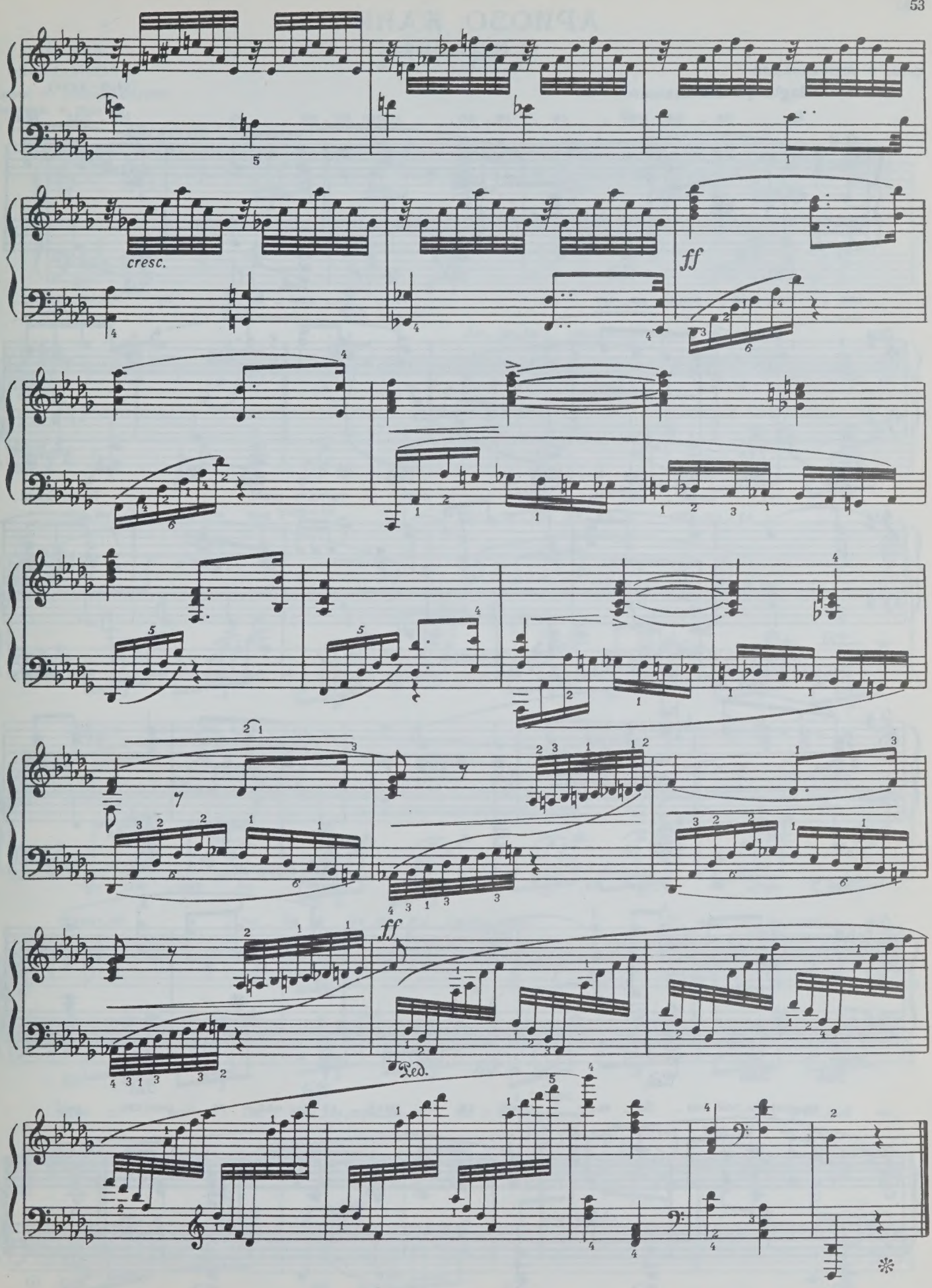

- ской! Э- то есть наш по- след- ний и ре- ши- тель- ный
бой, с Ин- тер- на- ци- о- на- лом вос- пря- нет род люд- ской
ПОЭМА
Andante [Не спеша]
З. ФИБИХ
(1850-1900)
pp molto cantabile
mf
sf
p
f
ff
rall.
3835


л.р.
f
ff
mf
pp
ppp
Ped.
P. P. P.
ВЕСЕННИЙ ШУМ
Spring Noises
Agitato [Взволнованно]
К. СИНДИНГ. Соч. 32 №3
(1856 - 1941)
simile
con Ped.


p
p cresc.
cresc.
cresc.
molto cresc.
ff


sempre sf
sf
sf
sf
sf
sf
ff
dim.


pp
cresc.


cresc.
ff
ff
Ped.

Canio's Arioso

АРИОЗО КАНИО

из оперы „Паяцы"

Leoncavallo

Слова Р. ЛЕОНКАВАЛЛО

Р. ЛЕОНКАВАЛЛО
(1858 – 1919)

Adagio [Очень медленно]

Ты на_ря_жай_ся и ли_цо мажь му_ко_ю. На_род ведь пла_тит, сме_ять_ся хо_чет он. А Ко_лом_би_ну Ар_ле_кин по_хи_тит, – смей_ся, па_яц, и всех ты по_те_шай! Ты шут_кой дол_жен скрыть ры_да_нья и сле_зы, а под гри_ма_сой смеш_ной му_ки а_да! Ах, смей_ся, па_яц, над раз_би_той лю_бо_вью, смей_ся же, смей_ся ты над го_рем сво_им!

mf *f* *violente* *cresc.* *ff*

poco rit. a tempo molto rit.

РАССВЕТ

Слова Р. ЛЕОНКАВАЛЛО
Перевод А. Мертен

Allegretto [Подвижно]

mf sonore

Ped. Ped. *simile*

p dolcissimo

Ав_ро_ра уж солн_це встре_ча_ла, по_кро_вы рас_ки_нув сво_и.

con eleganza

Баг_ря_ной ру_ко_ю лас_ка_ла Ав_ро_ра и в по_ле цве_ты.

poco cresc.

О, ес_ли б ты зна_ла, как страст_но те_бя на за_ре кто здесь ждет!

У_жель бу_ду ждать я на_прас_но?

rit.

Пе_вец так, стра_да_я, по_ет.

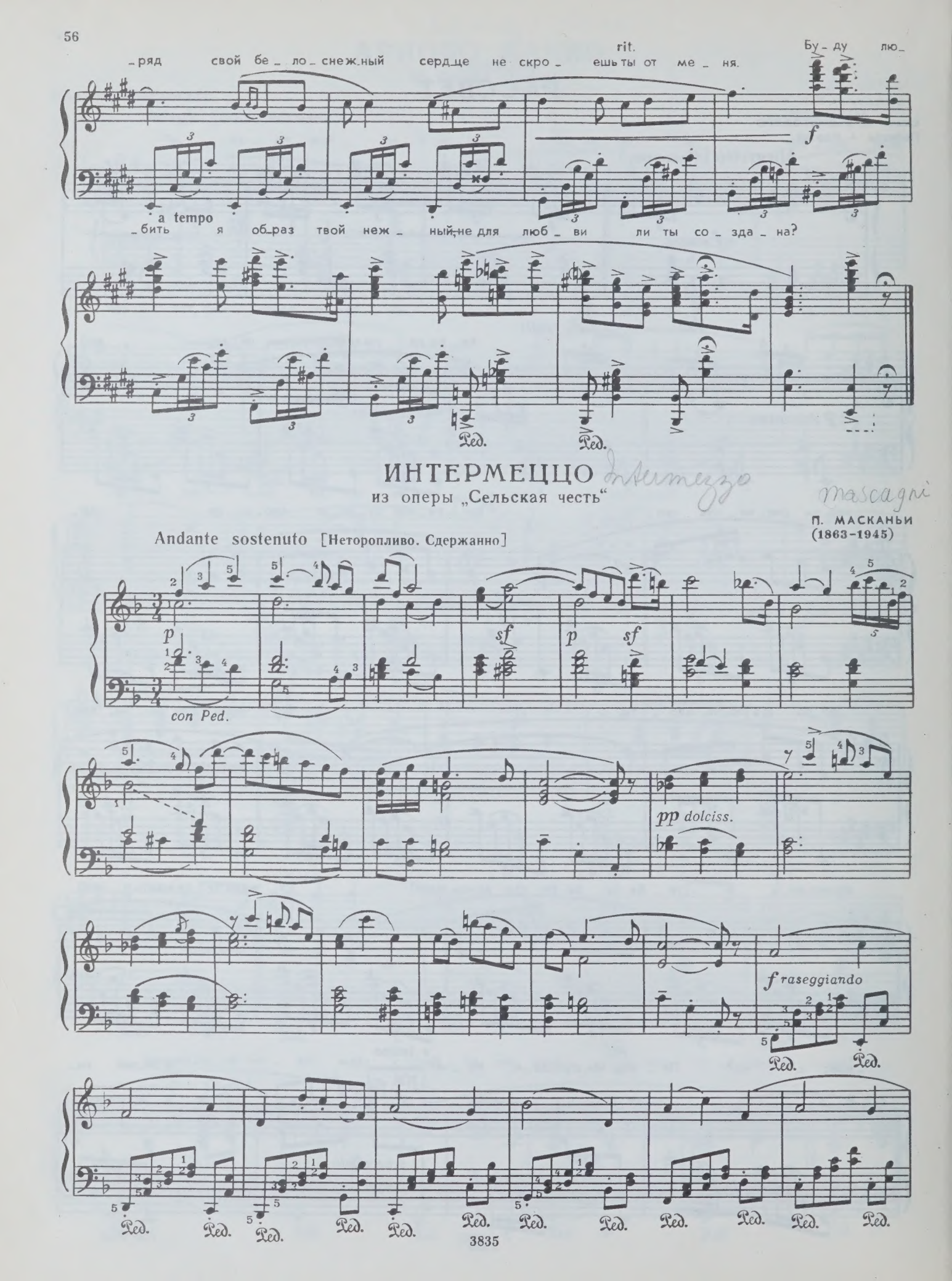
a tempo

В бе_лый на_

scherzando

p

con Ped.



ИНТЕРМЕЦЦО

Intermezzo

из оперы „Сельская честь“

Mascagni

П. МАСКАНЬИ
(1863–1945)

Andante sostenuto [Неторопливо. Сдержанно]

p
con Ped.
sf
p
sf
pp dolciss.
f raseggiando
Ped.

con forza

con Ped.

rall.

dim.

pp morendo

ЛИСТОК ИЗ АЛЬБОМА

Leaf out of the Album

Reger

М. РЕГЕР. Соч. 44 №1
(1873–1916)

Mit Ausdruck, nicht zu langsam [Выразительно, не очень медленно]

simile

simile

poco rit. a tempo pp f Ped. Ped. * Ped.

sempre dim. poco rit. a tempo ppp una corda con Ped. simile

sempre rit. ppp

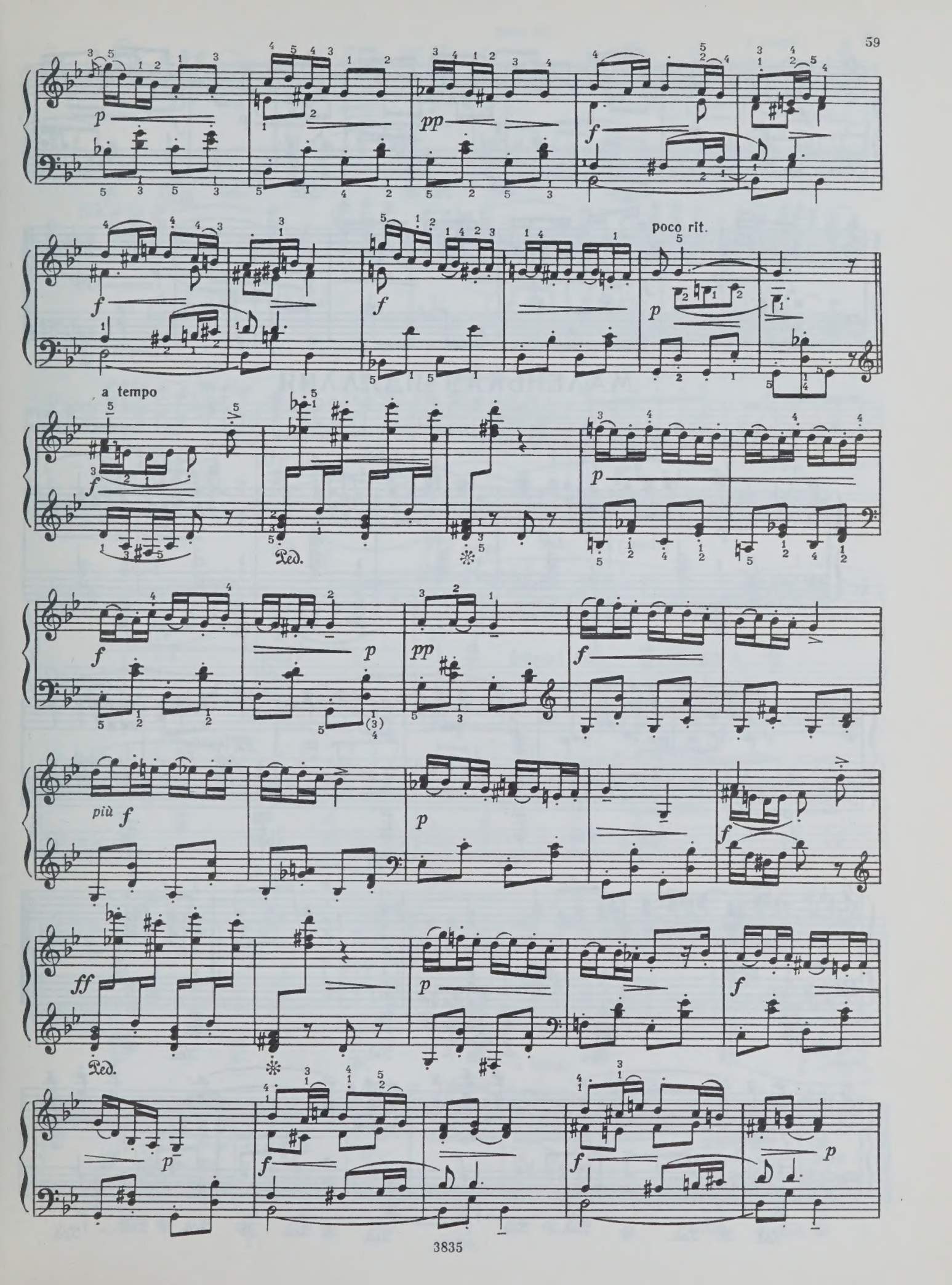
ШУТКА

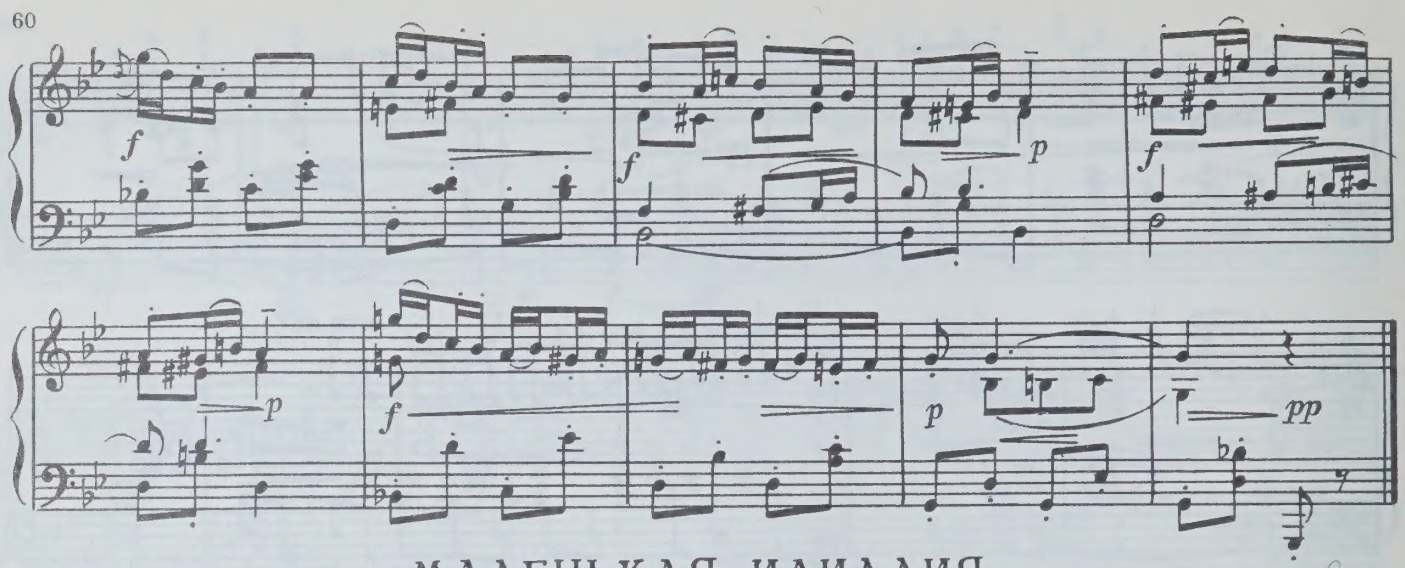
Соч. 44 №2

Sehr lebhaft, mit Humor [Очень задорно, с юмором]

f e leggiero più f

p p f f


p
pp
f
poco rit.
a tempo
Ped.
più f
ff

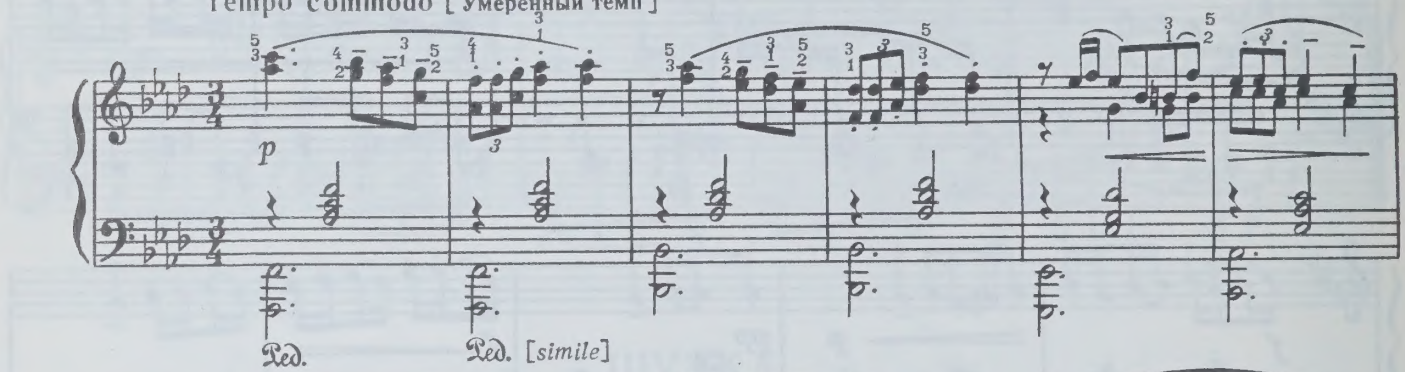


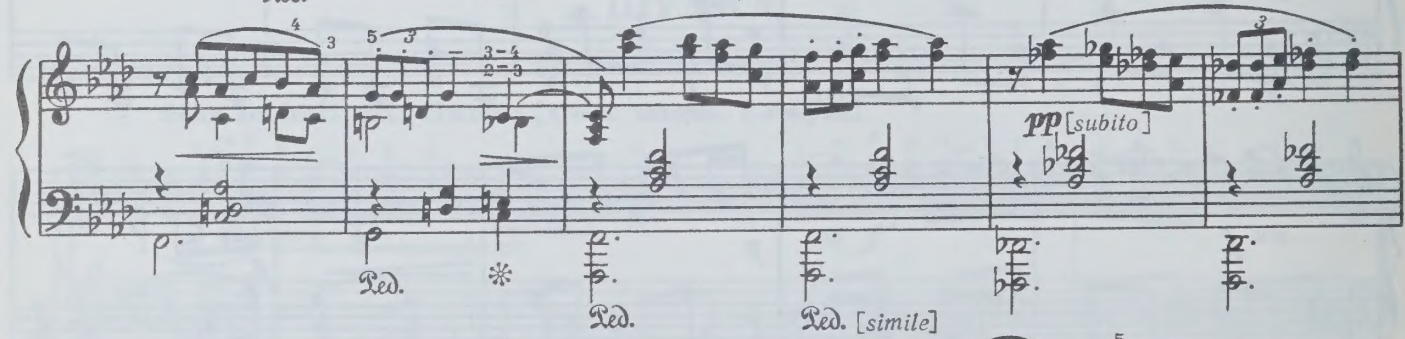
МАЛЕНЬКАЯ ИДИЛЛИЯ

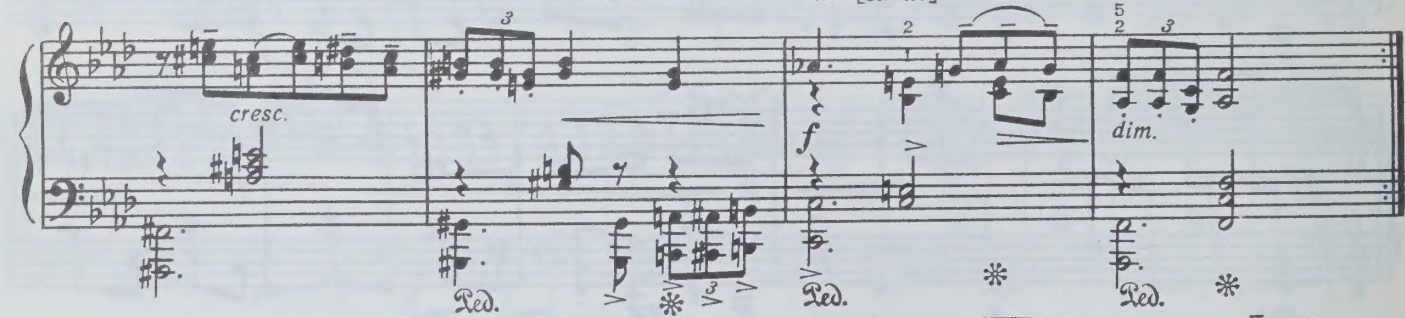
Little Idyll

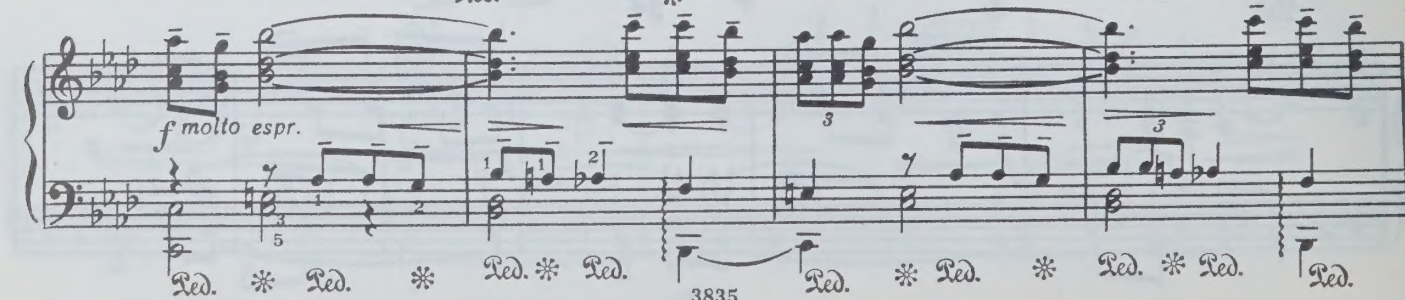
Suk
Й. СУК
(1874 – 1935)

Tempo commodo [Умеренный темп]









poco rit.

a tempo

cresc.

sf

decresc.

f

Ped.

cresc.

ff

decresc.

p

л. р.

a tempo

[simile]

ritard.

pp

m. s.

[simile]

[poco rit.]

a tempo

ppp [subito]

cresc.

a tempo

rit.

ff

dim.

p

sf

pp

ppp

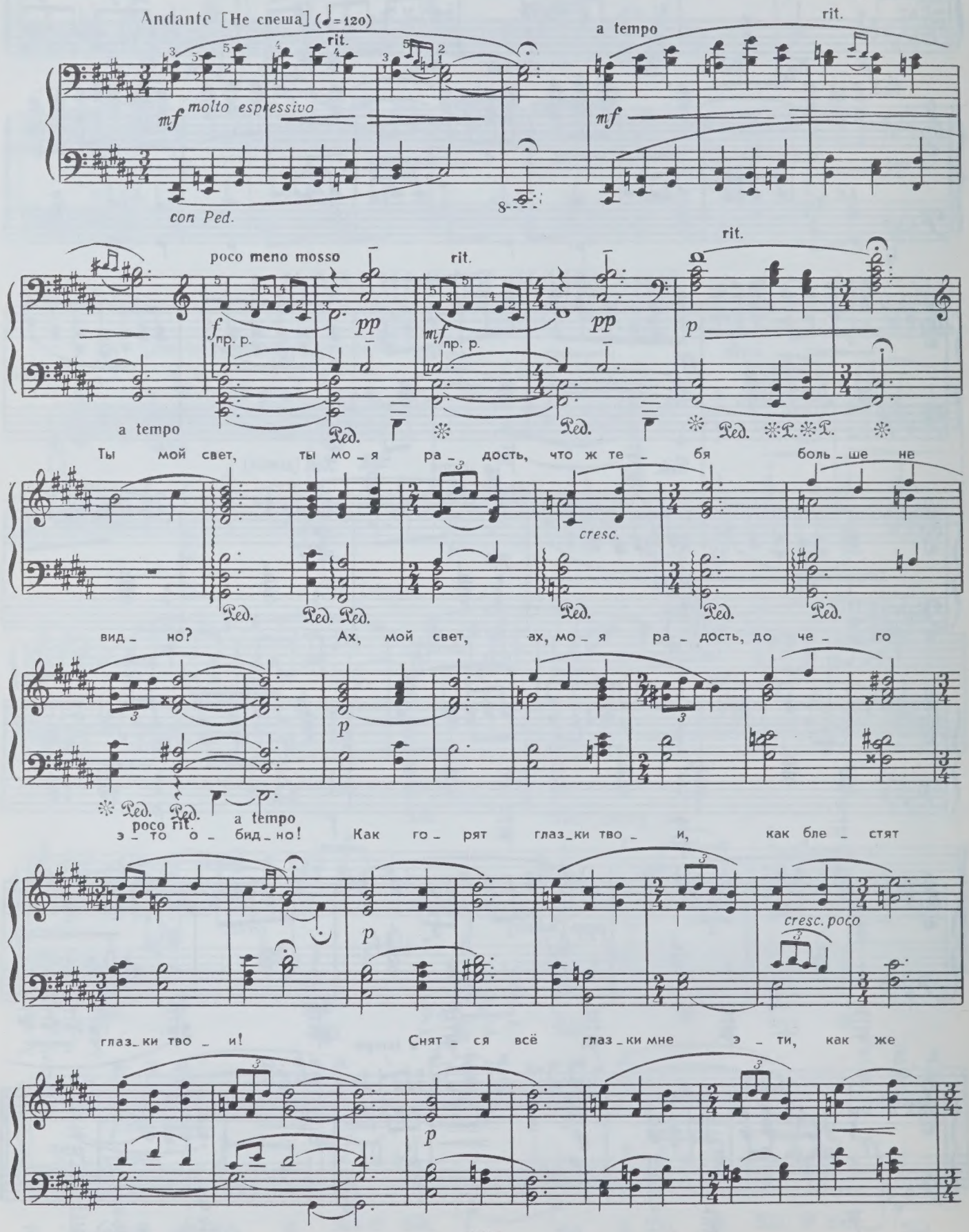
Gallic Song

ГАЛИСИЙСКАЯ ПЕСНЯ

Nin

Слова народные
Перевод В. ВИШНЯКА

Х. НИН
(1879–1949)



poco rit. a tempo

быть мне без люб_ви? По ле_сам иль по рав_ни_нам, по го_

f cresc.

_рам иль по до_ли_нам, где б ни шел, всё пов_то_

f sempre

_ря_ю: „Нет, нель_зя жить без люб_ви нам!“

pp quasi f л. р. p

Lento [Медленно] (♩=84)

Ped.

л. р. pp ppp

СТРАНА ЛОТОСА

Land of the Lotus

Scott

С. СКОТТ. Соч. 47 №1
(Род. в 1879 г.)

Andante languido [Не спеша, томно]

p espress. simile

con Ped. string.

a tempo

sleing.

a tempo

son.

son.

pp

Ped.

poco cresc.

Ped.

mf

simile

cresc.

cresc.

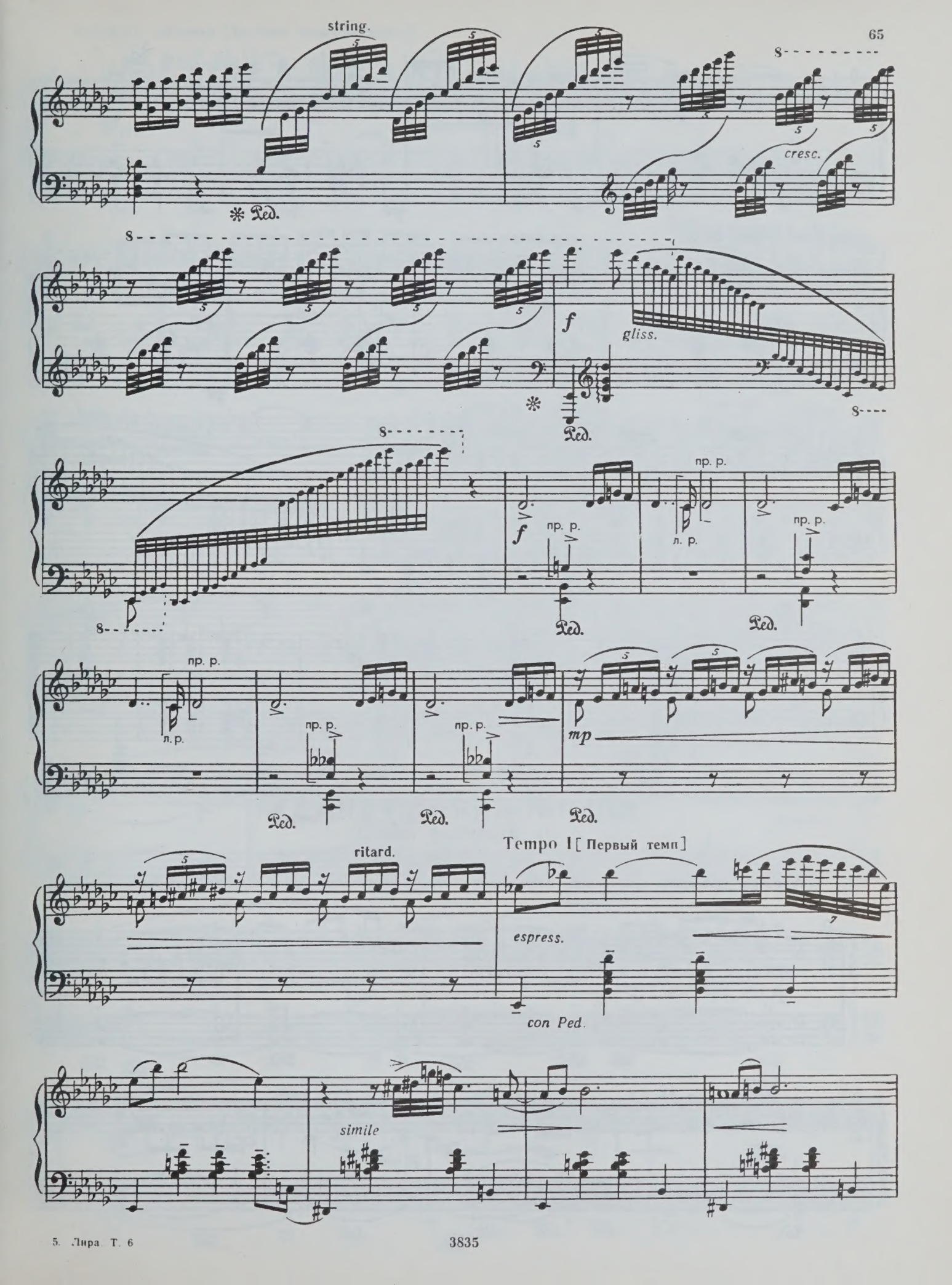
string.

f

ritard.

a tempo

p quasi cadenza


string.
cresc.
Ped.
f
gliss.
пр. р.
л. р.
mp
ritard.
Tempo I [Первый темп]
espress.
con Ped.
simile

son.

son.

poco string.

a tempo

poco string.

a tempo

mf

mp

mf

mp

dim.

p

pp

gliss.

mp

cresc.

f

p

Ред.

ИНДИЙСКАЯ СЕРЕНАДА

Из „Индийской сюиты“

Indian Serenade
from the "Indian Suite"

Andante sostenuto [Не спеша, сдержанно]

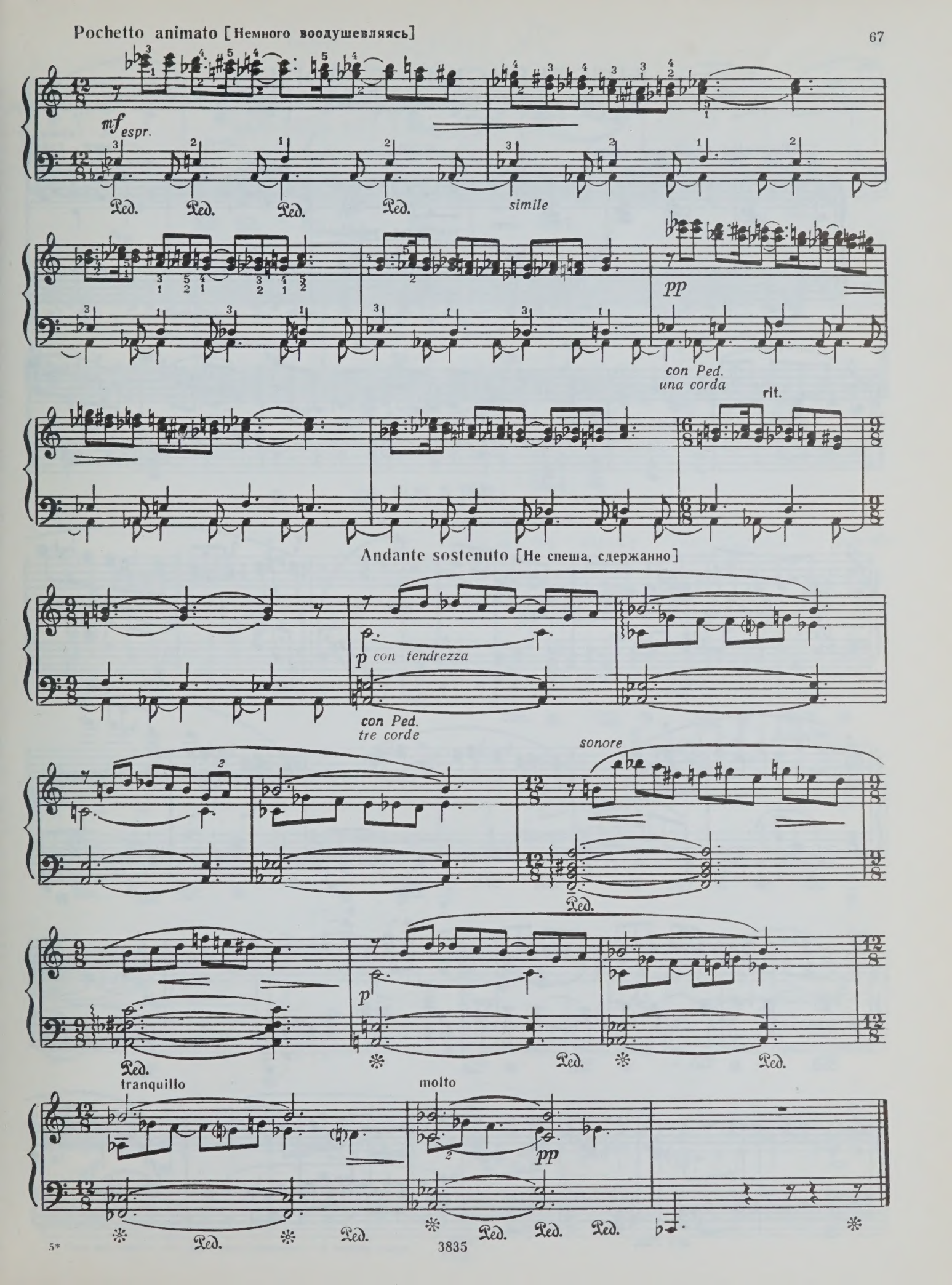
p con tendrezza

Ред.

sonore

p

Ред.


Pochetto animato [Немного воодушевляясь]
mf espr.
simile
pp
con Ped.
una corda
rit.
Andante sostenuto [Не спеша, сдержанно]
p con tendrezza
con Ped.
tre corde
sonore
p
tranquillo
molto
pp

The Village's boots

КРЕСТЬЯНСКИЕ САПОГИ

Из сюиты „Сапожная лавка“

from the suite "The Boot Shop"

Turina

Х. ТУРИНА
(1882 – 1949)

Allegretto [Довольно скоро]

f *avec* *sentiment populaire* *mf*

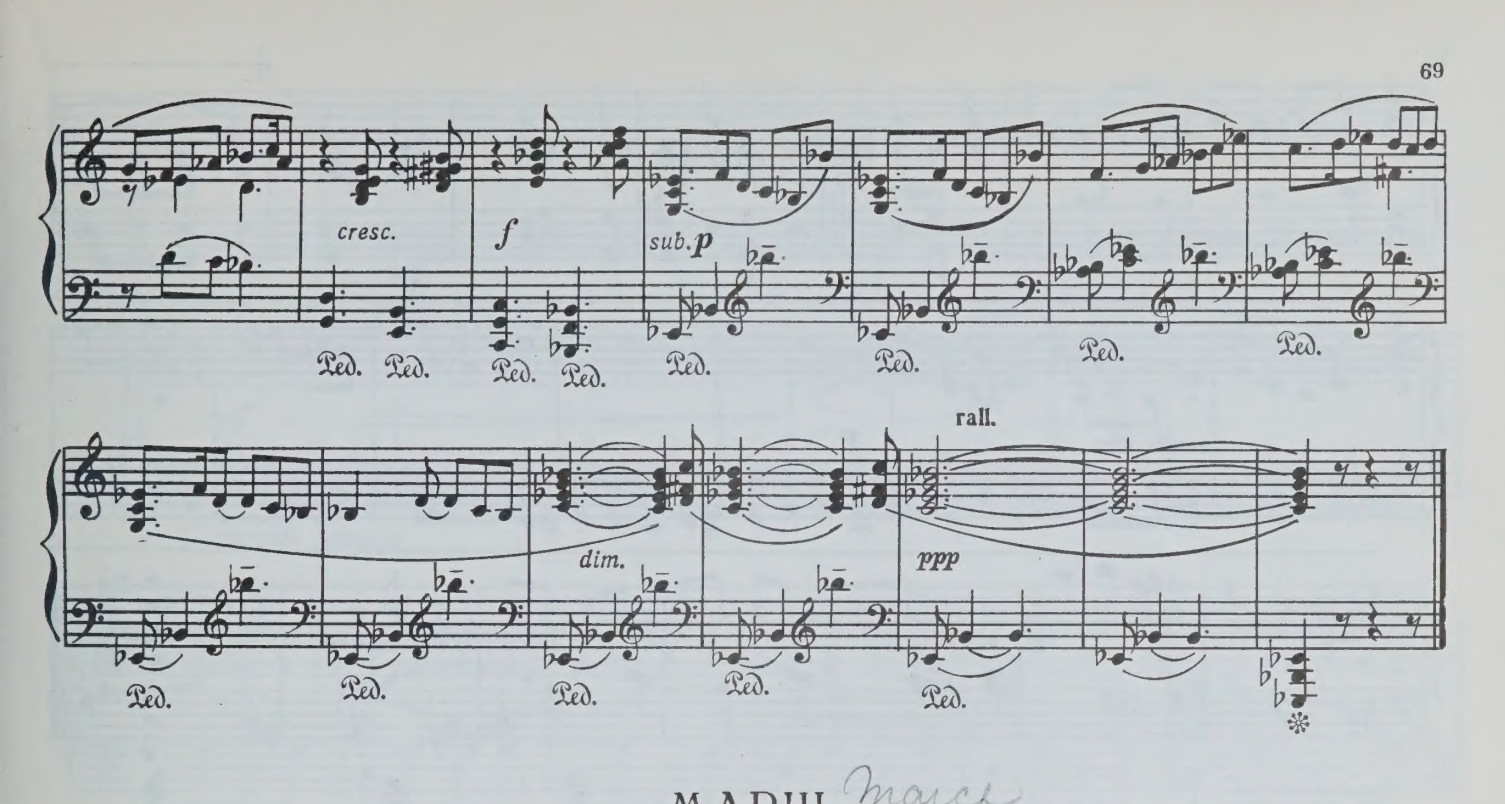
cresc. *f*

p *dim.* *p*

f *p*

f *mf*

con Ped.

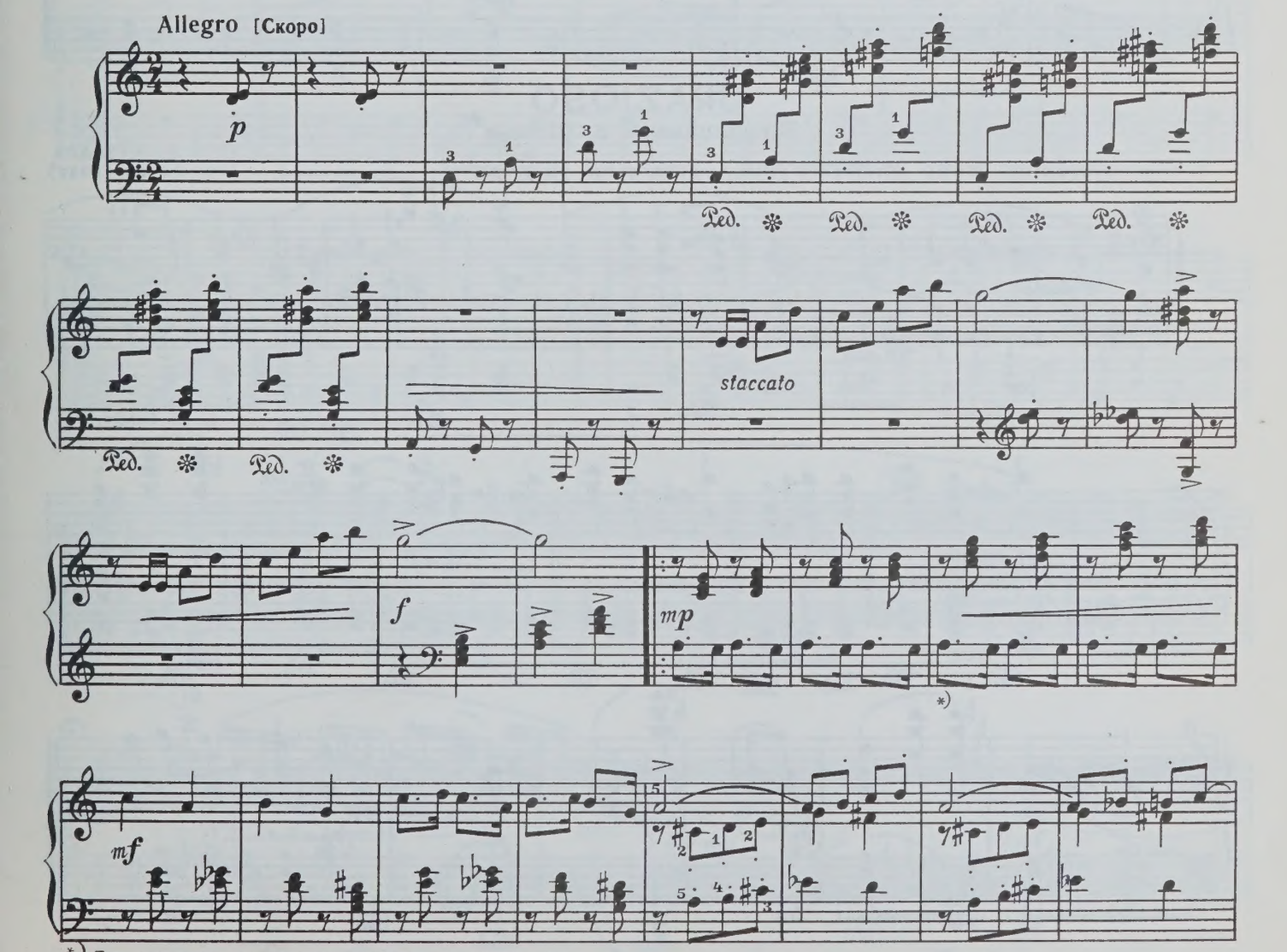


МАРШ

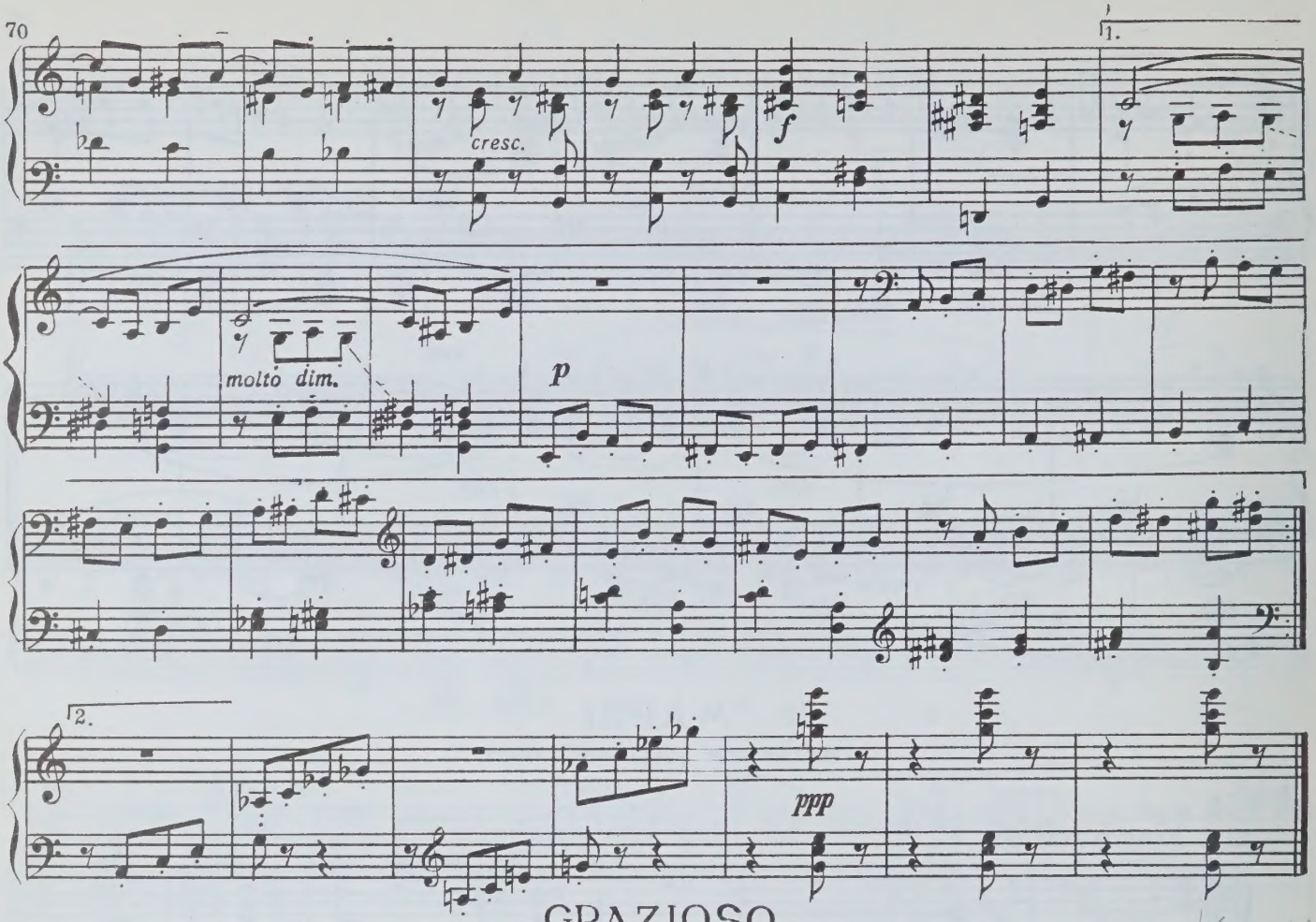
March

из сюиты „Детский сад“

from the Suite "The Children's Garden"



*) При повторении эти два такта исполнять на октаву выше

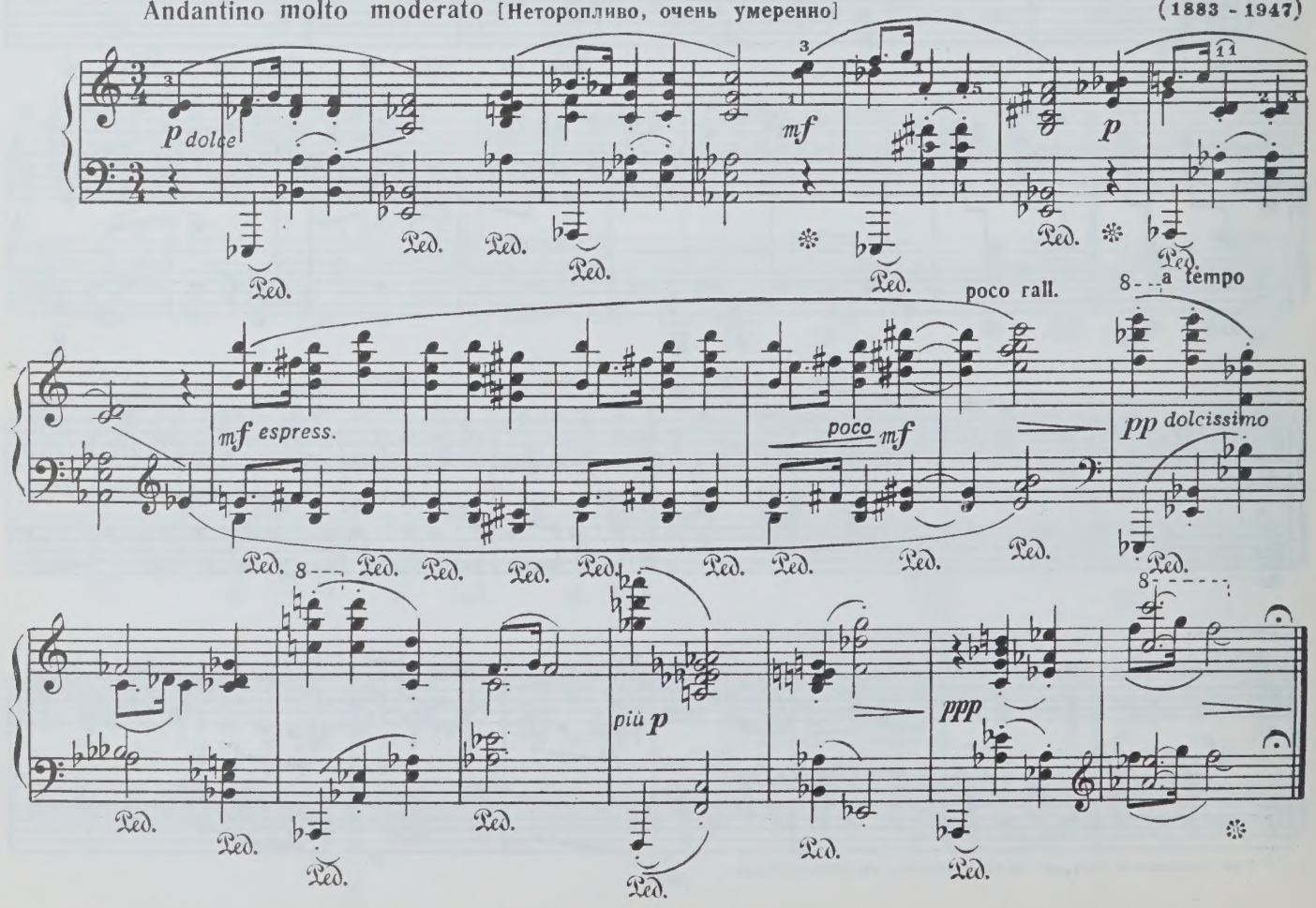


GRAZIOSO

Воспоминание о Шопене

Andantino molto moderato [Неторопливо, очень умеренно]

А. КАЗЕЛЛА
(1883 - 1947)

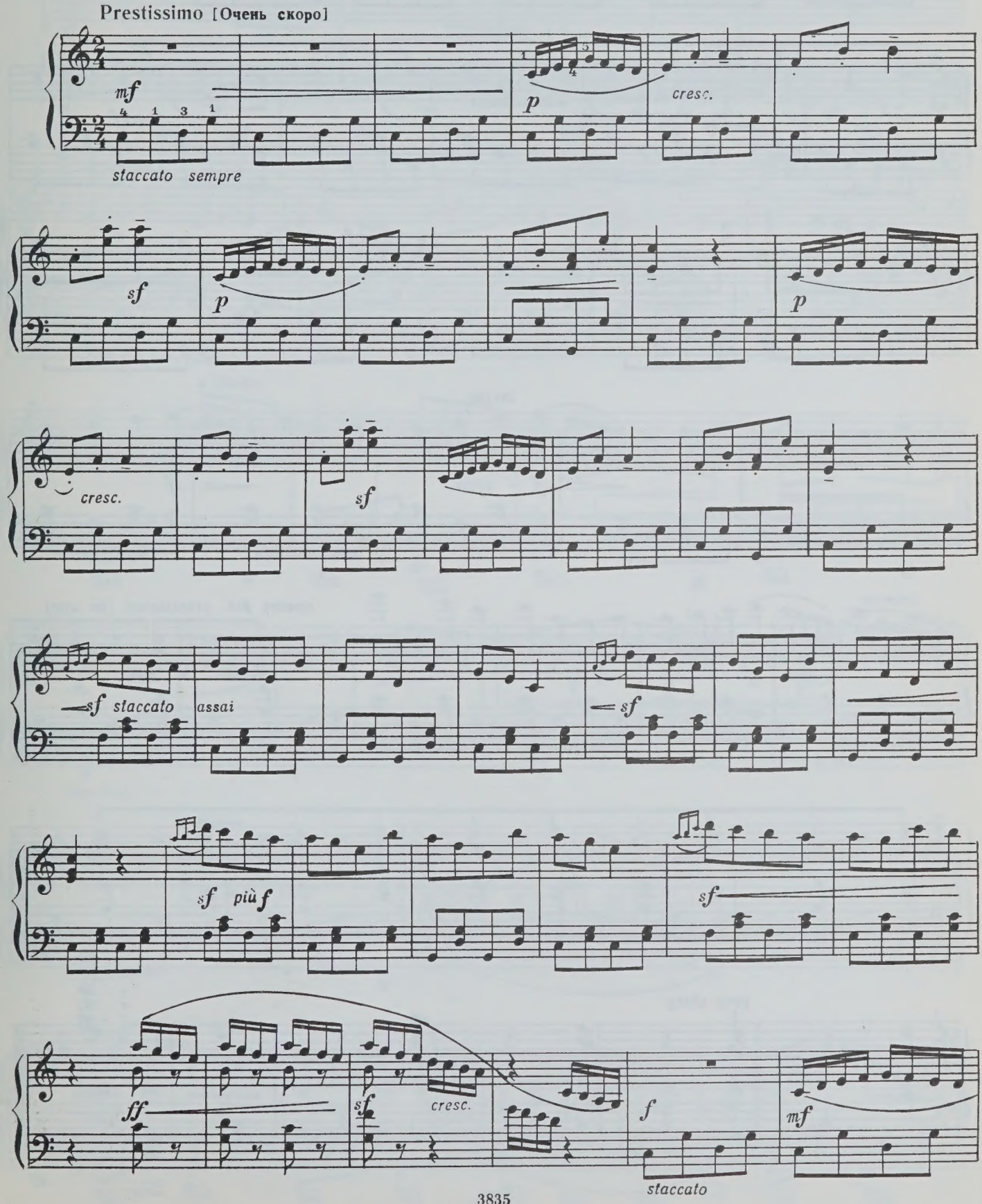


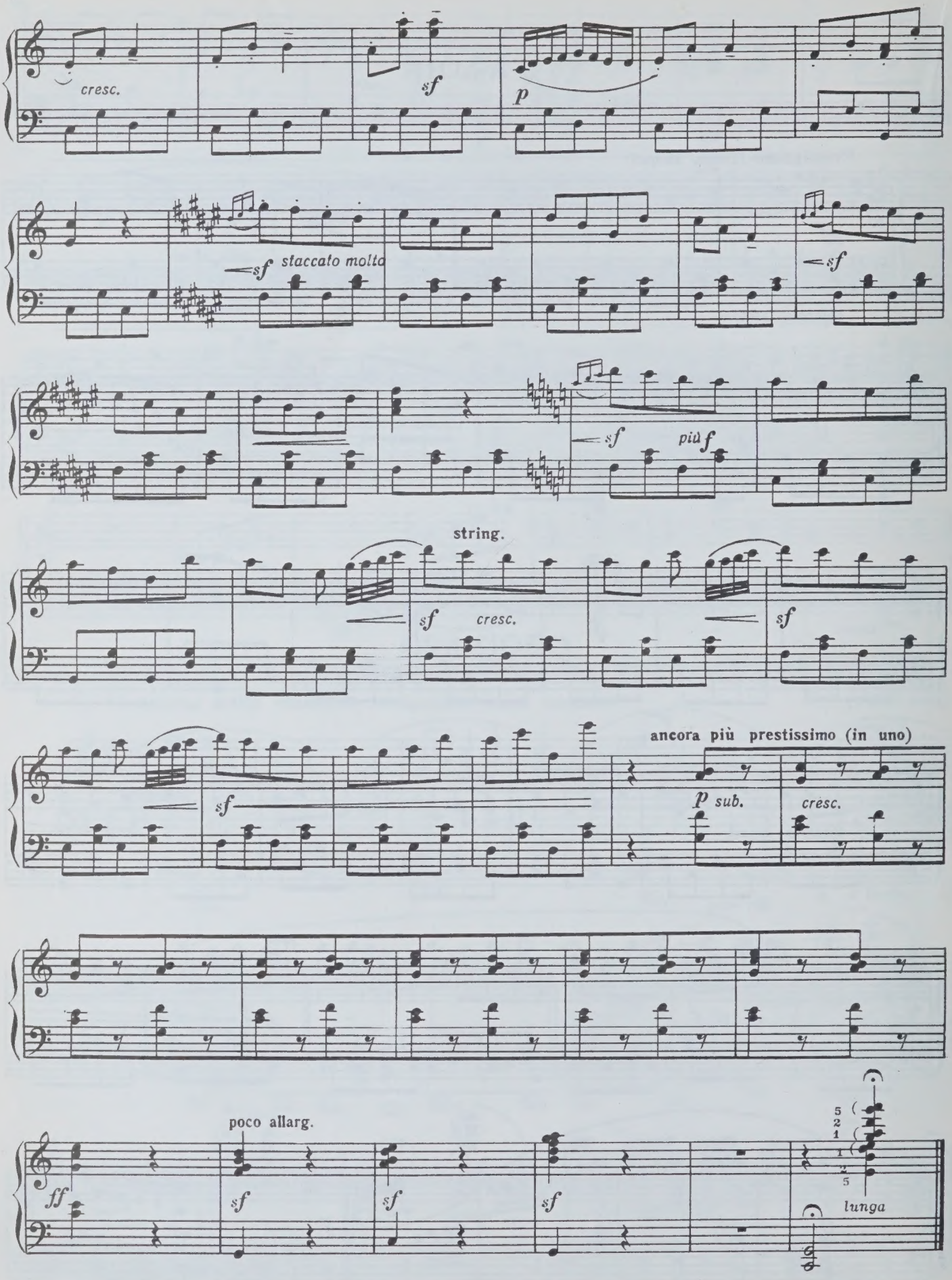
Gallop

ГАЛОП

Из сборника „11 детских пьес“

Prestissimo [Очень скоро]




cresc.
sf
p
sf staccato molto
sf
sf più f
string.
sf cresc.
sf
sf
ancora più prestissimo (in uno)
p sub.
cresc.
ff
poco allarg.
sf
sf
sf
lunga
Ped.

Smoke

ДЫМ

Kern

Дж. КЕРН
(1885-1945)

Andante moderato [Умеренно скоро]

mp

rall.

a tempo

p

poco acceler.

a tempo

acceler.

con Ped.

a tempo

Un poco più mosso

mf

poco rit. a tempo

con Ped.

poco rit.

АРИЕТТА

Arietta from the Sonatina Shelihovskii

из сонатины

Т. ШЕЛИГОВСКИЙ
(1896 – 1963)

Adagietto [Довольно медленно]

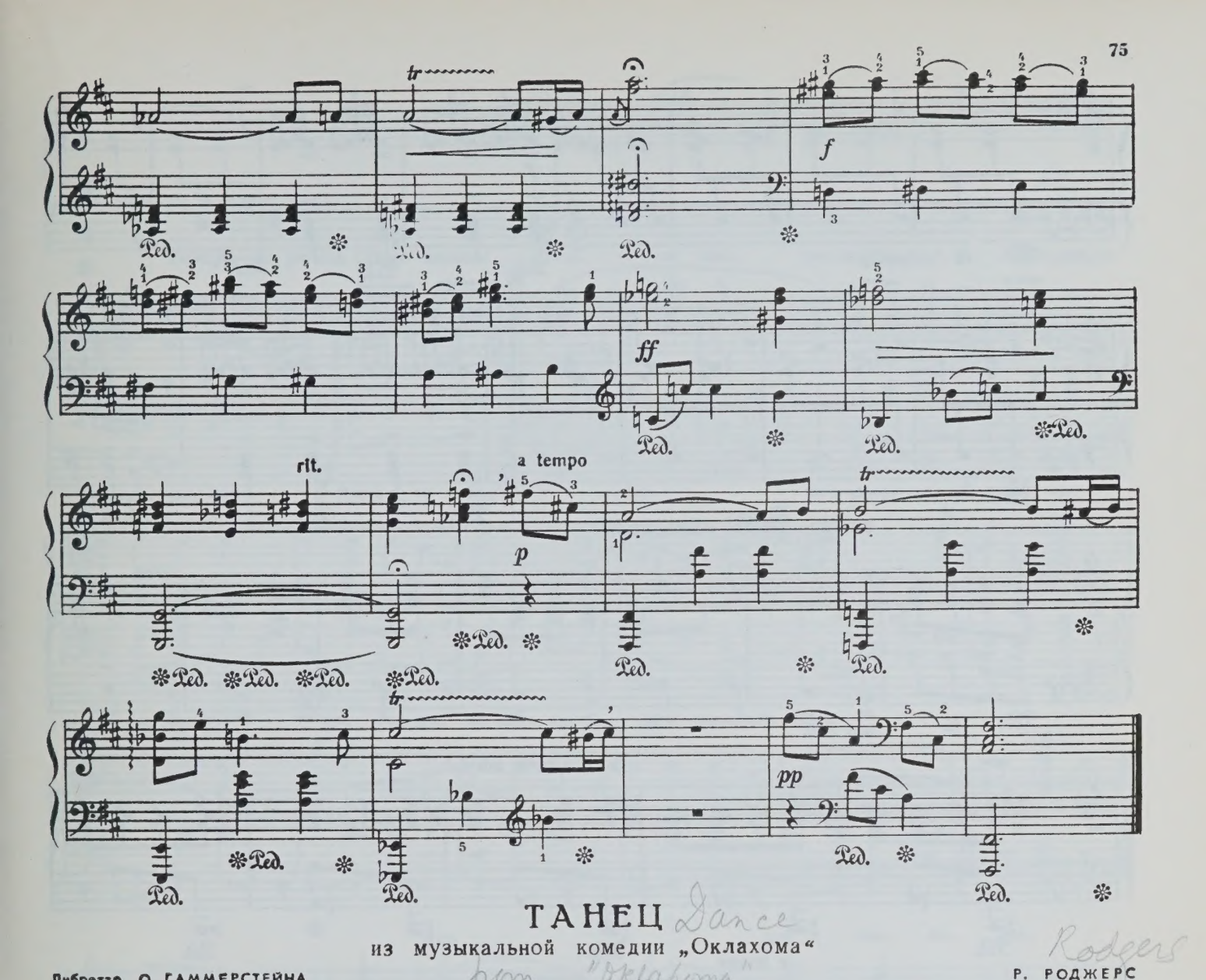
sostenuto

simile

rit. a tempo

simile

simile

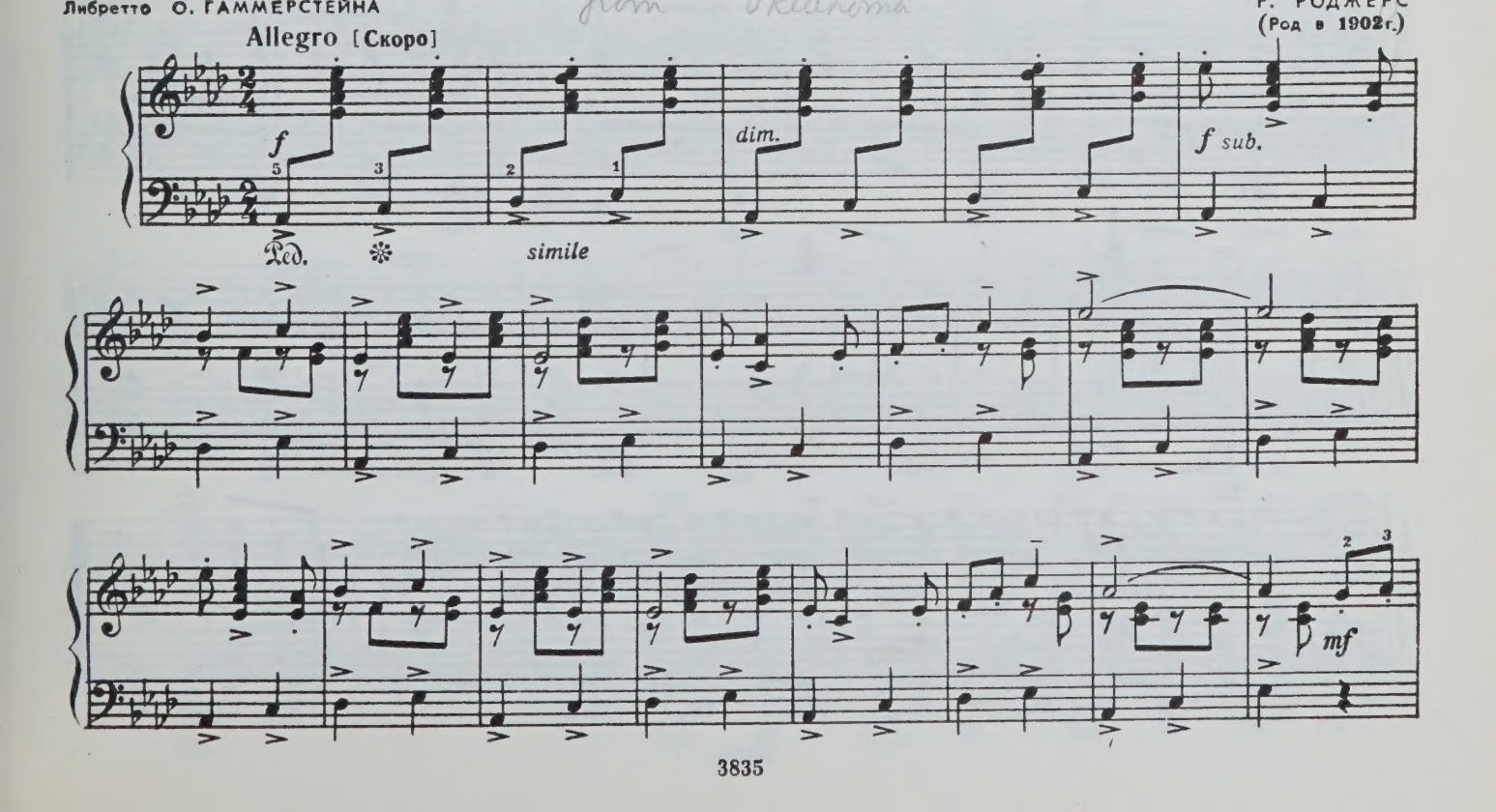


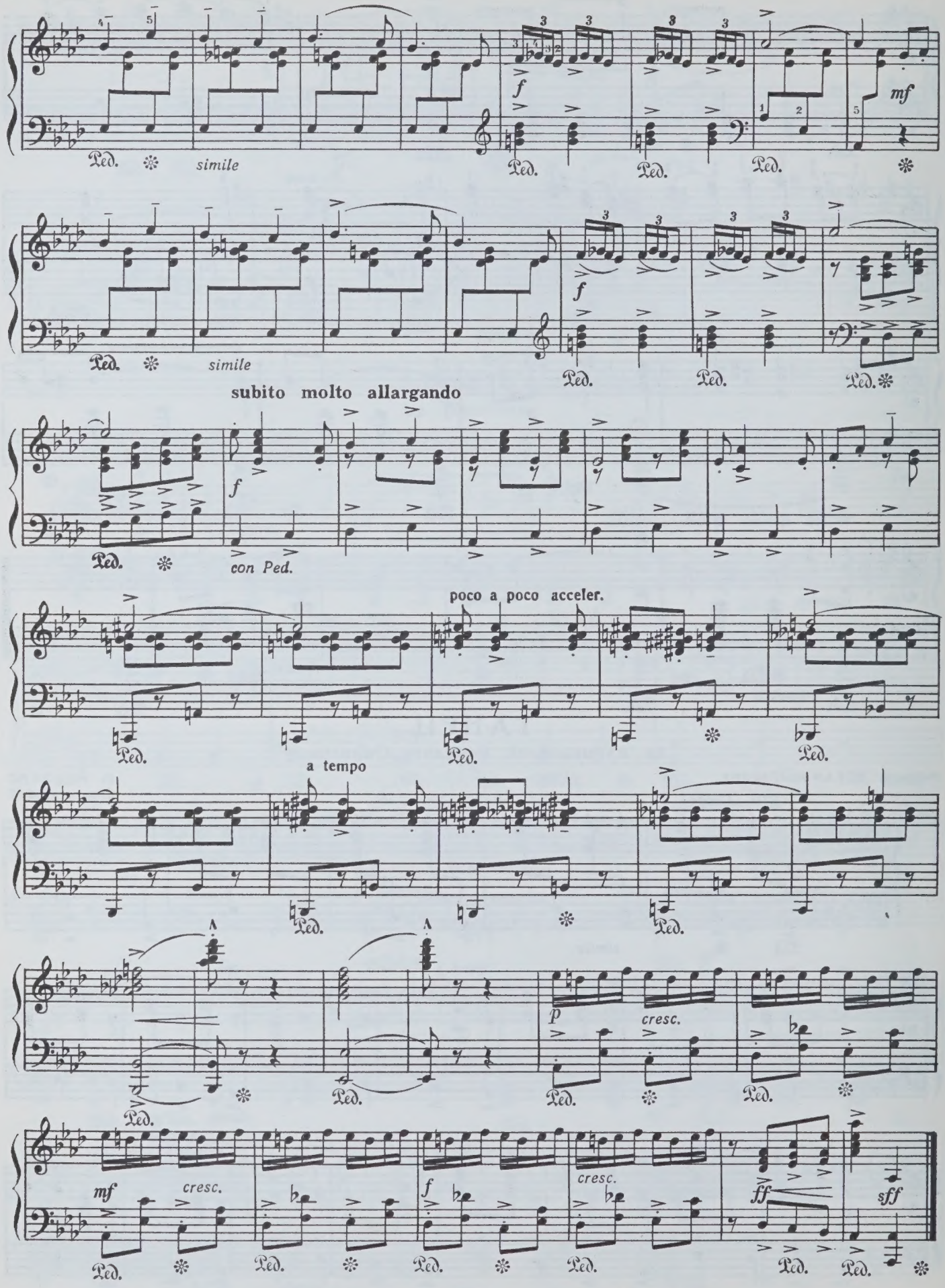
ТАНЕЦ

из музыкальной комедии „Оклахома“

Либретто О. ГАММЕРСТЕЙНА

Р. РОДЖЕРС
(Род в 1902 г.)




f
mf
simile
Ped.
subito molto allargando
con Ped.
poco a poco acceler.
a tempo
p
cresc.
mf
f
ff
sff

About the World

О МИРЕ

Русский текст М. КУСУРГАШЕВА

Dobiash

В. ДОБИАШ
(Род в 1909 г.)

Tempo di polka [Темп польки]

Пой_ те звон_ че все во_круг, раз_дай_ся ши_ ре, круг! Пусть э_ ту пе_ сню за_ по_ ют се_ _го_ дня все — про Ро_ ди_ ну сво_ ю, про свет_ лый мир!

Мир для всех лю_ дей, мир на всей зем_ _ле!

Пой_ те звон_ че все во_круг, раз_ дай_ся

ши_ ре круг! Пусть э_ ту пе_ сню за_ по_ ют се_

piu f

con Ped.

_го_дня все — про Ро_ ди_ ну сво_ ю, про свет_лый мир!

Конец

С гор_ до_ стью но_ сим

p

mf

мы гал_ стук а_ лый, яс_ ной до_

p

simile

_ро_ гой мы и_ дем впе_ ред. К це_

mf

_ли ве_ ли_ кой, к це_ ли не_ бы_ ва_

poco rit.

a tempo

лой сме ло нас, дру_ зья, Ро_ ди_ на ве_ дет!

И по_ всю_ду у_ ве_ рен_

но гре мит на_ ша пес_

_ня: — Ми_ ру ну_ жен мир!

rit.

Повторить от знака 𝄋 до слова „Конец".

КРАКОВСКАЯ МЕЛОДИЯ

Cracovienne Melody

В. ЛЮТОСЛАВСКИЙ
(Род. в 1913 г.)

Allegretto [Довольно скоро]

poco rit. poco meno mosso

più f

rit.

Tempo I [Первый темп]

acceler. al fine

Compositions by Russian Composers.

II. ПРОИЗВЕДЕНИЯ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

ШАРФ ГОЛУБОЙ*)

The Blue Scarf

Слова М. МАРКОВА

Titov

Н. А. ТИТОВ
(1800 - 1875)

Andante [Не спеша]

1. 2. 3. Шарф го_ лу_ бой! Шарф го_ лу_ бой! Как час_ то, бы_ Как час_ то, у_ Ве_ тер на_

mp dolce

con Ped.

_ва_ ло, вслед за то_ бой серд_ це ле_ та_ ло и
_ны_ лый, иг_ рал я то_ бой (2) на гру_ ди у ми_ лой и
гор ный иг_ ра_ ет то_ бой. (3) Дав_ но ли ты с чер_ ной так

стра_ сти бо_ ро_ лись с бес_ силь_ ной ду_ шой. Лас_ ка_ я, ты
та_ ял в объ_ ять_ ях кра_ сы не зем_ ной. Под се_ нью ра_
тес_ но и друж_ но сме_ шал_ ся фа_ той... Вол_ нуй_ ся, вол_

morendo

не_ жил ли_ лей_ ны_ е пле_ чи, слег_ ка об_ ви_ вал_ ся вкруг
_ки_ ты, в без_ мол_ ви_ и но_ чи, вкруг ста_ на об_ вив_ шись го_
нуй ся над све_ жей мо_ ги_ лой... Но ты не про_ мок_ нешь стра_

espress.

ше_ и мла_ дой. Я слу_ шал, ро_ бе_ я, кра_ са_ ви_ цы
ря чей ру кой, лоб_ зал я бо_ ги_ ню в ла_ ни_ ты и
даль ца сле_ зой. Я кам_ нем хо_ лод_ ным о_ стал_ ся без

p

*) По свидетельству автора, романс отредактирован М. И. Глинкой.

ре- чи, и взо-ры встре-ча- лись с то- бой.
во- чи, и дерз-ко бо- рол- ся сто- бой.
ми- лой... Ты вей- ся, как смерть, на-до мной... 1.2.3. Шарф го- лу- бой!

pp espress.

Шарф го- лу- бой!

f

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. ✻

МАЗУРКА

Mazurka

из оперы „Иван Сусанин“ from Ivan Susanin Glinka

(Отрывок)

М. ГЛИНКА
(1804-1857)

Allegro risoluto [Скоро и решительно] (𝅗𝅥 = 72)

f sf sf

Tempo di mazurka [Темп мазурки] (𝅗𝅥. = 60)

f sf sf sf sf sf

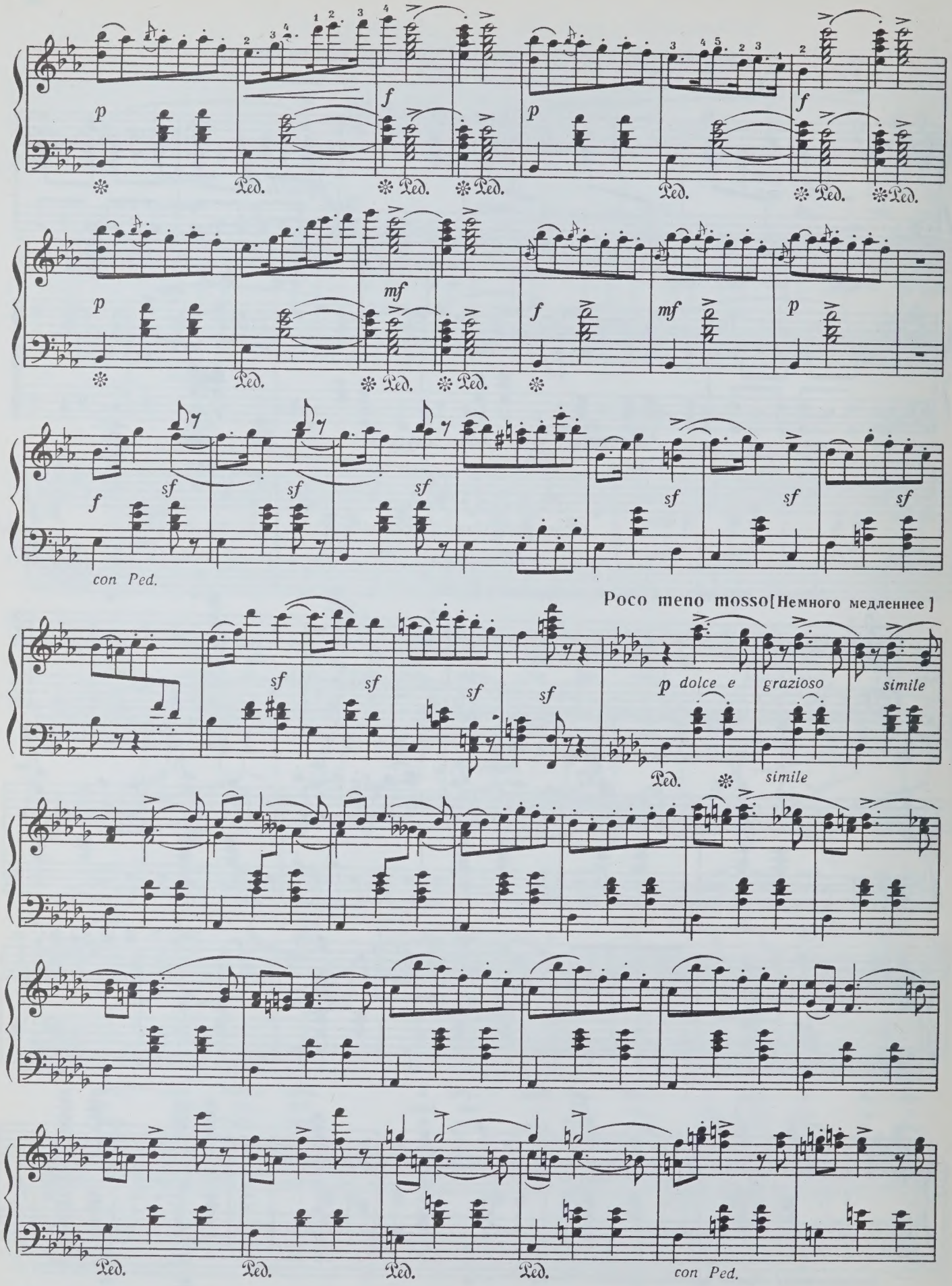
Ped. ✻ con Ped.

sf f sf sf sf

sf sf sf sf mf

Ped. ✻ Ped.

*) Биографическая справка помещена в первом томе „Лиры“.


p
f
p
f
Ped.
p
mf
f
mf
p
f
sf
con Ped.
Poco meno mosso [Немного медленнее]
p dolce e grazioso
simile
simile
con Ped.

sf p delicato

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

p delicato

Ped. * Ped. * Ped. * 5 Ped. * ff

f sf sf sf sf

con Ped.

sf sf f sf sf sf

sf sf sf

АРИЯ СУСАНИНА

Susanin's aria

из оперы „Иван Сусанин“

from Ivan Susanin

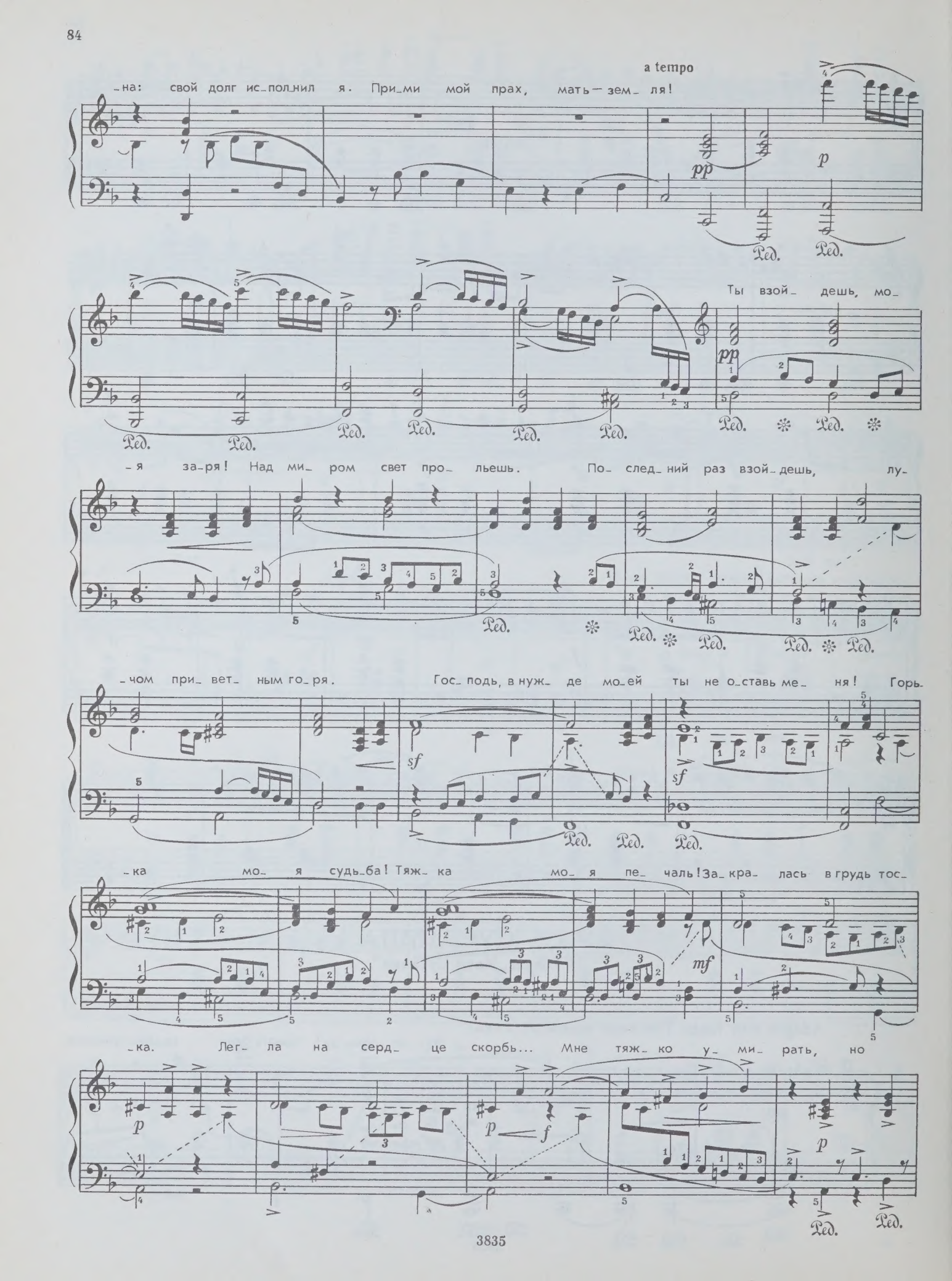
Слова С. ГОРОДЕЦКОГО

Adagio non tanto [Не очень медленно] (♩=60)

Чу_ ют прав_ ду! Смерть близ_ ка, не страшна о_

pp mf maestoso p mf

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.


a tempo
-на: свой долг ис-пол-нил я. При-ми мой прах, мать-зем-ля!
pp
p
Ты взой-дешь, мо-
-я за-ря! Над ми-ром свет про-льешь. По-след-ний раз взой-дешь, лу-
-чом при-вет-ным го-ря. Гос-подь, в нуж-де мо-ей ты не о-ставь ме-ня! Горь-
sf
sf
-ка мо-я судь-ба! Тяж-ка мо-я пе-чаль! За-кра-лась в грудь тос-
mf
-ка. Лег-ла на серд-це скорбь... Мне тяж-ко у-ми-рать, но
p
p
f
p

долг мой чист и свят. Ты взой_ди, взой_ди за_ря! Над

pp morendo

ми_ром свет про_лей! Взля_ни на Русь мо_ю, лу_чом е_е ты со_

_грей! Мой час на_стал! Мой смерт_ный час! Дай си_лы

f p f pp

мне, родна_я мать мо_я зем_ля! В пос_лед_ний раз дай си_лы

pp p f

мне! Мой час на_стал. При_ми мой прах, зем_ля!

pp pp

Мой час на_стал! При_ми мой прах, зем_ля!

rit. assai a tempo

colla parte pp

Ludmilla's aria

АРИЯ ЛЮДМИЛЫ

из оперы „Руслан и Людмила“ from Ruslan & Ludmilla

(Отрывок)

Слова А. ПУШКИНА

Allegro moderato [Умеренно скоро] (♩=92)

Не гне_вись, знат_ный гость, что в люб_ви при_хот_ли_вой я дру_го_му не_су серд_ца
Не_до_воль_ны о_ни! Ви_но_ва_та ли я, что мой ми_лый Рус_лан всех ми_

p

simile staccato

пер_вый при_вет! При_нуж_ден_ной люб_ви кто в ду_ше спра_вед_ли_вой
_лей для ме_ня, что е_му лишь не_су серд_ца пер_вый при_вет,

при_мет хлад_ный о_бет! Храб_рый ви_тязь Фар_лаф, под звез_
сча_стья вер_ный о_бет? О, мой ми_лый Рус_лан! Я на_

_до_ю счаст_ли_вой для люб_ви ты я_вил_ся на свет.
_ве_ки тво_я, ты всех в све_те ми_лей для ме_ня!

sf *p*

sempre staccato

Конец

f

L'istesso tempo [Тот же темп]

Под рос_кош_ным не_бом ю_га си_ро_те_ет

p

Ред. Ред. Ред. Ред. Ред. Ред.

твой га_рем. Воз_вра_тись! Тво_я по_дру_га

Ред. * Ред. Ред. Ред. Ред. Ред.

с лас_кой сни_мет бран_ный шлем, меч у_кро_ет

Ред. Ред. Ред. Ред. Ред. Ред. Ред.

под цве_та_ми, песнь_ю слух твой у_сла_дит, и с у_

Ред. Ред. Ред. Ред. Ред. Ред. Ред.

_лыб_кой, и с сле_за_ми за заб_ве_ни_е про_стит,

Ред. Ред. Ред. Ред. Ред. Ред. Ред. Ред.

и с у_лыб_кой, и с сле_за_ми за заб_ве_ни_

Ред. Ред. Ред. Ред. Ред. Ред.

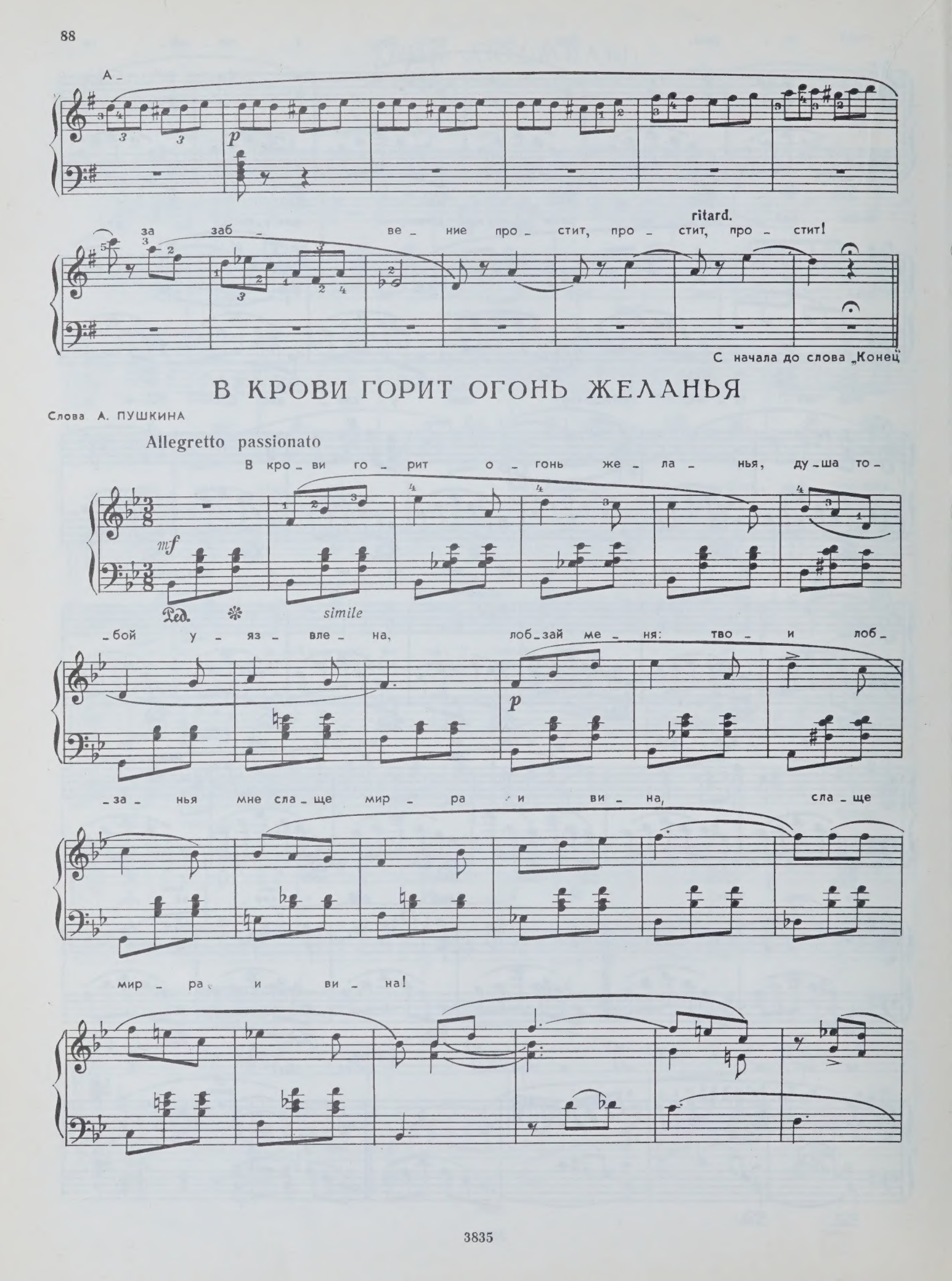
_е про_стит. И с у_лыб_кой, и с сле_за_ми

Ред. Ред. Ред.

за заб_ве_ни_е про_стит, _стит. Да! –

1. 2.

Ред. Ред. f


А _
p
за заб _ ве _ ние про _ стит, про _ стит, про _ стит!
ritard.
С начала до слова „Конец"
В КРОВИ ГОРИТ ОГОНЬ ЖЕЛАНЬЯ
Слова А. ПУШКИНА
Allegretto passionato
В кро _ ви го _ рит о _ гонь же _ ла _ нья, ду _ша то _
mf
Ped.
simile
_бой у _ яз _ вле _ на, лоб _ зай ме _ ня: тво _ и лоб _
p
_за _ нья мне сла _ ще мир _ ра и ви _ на, сла _ ще
мир _ ра и ви _ на!

Скло_нись ко мне гла_

_во_ ю неж_ ной, и да по_ чи_ ю без_ мя_ теж_ ный, по_ка дох_

нет ве се_ лый день и двиг_нет_ ся ноч_ на_ я тень,

ноч_ на_ я тень.

МАЗУРКА Mazurka

Lamentabile [Жалобно]

p

cresc.

Ред. * Ред. * Ред. * Ред. * Ред. *

mf dim. con Ped.

cresc. mf p

p sf

РАЗЛУКА Separation
(Ноктюрн) (nocturne)

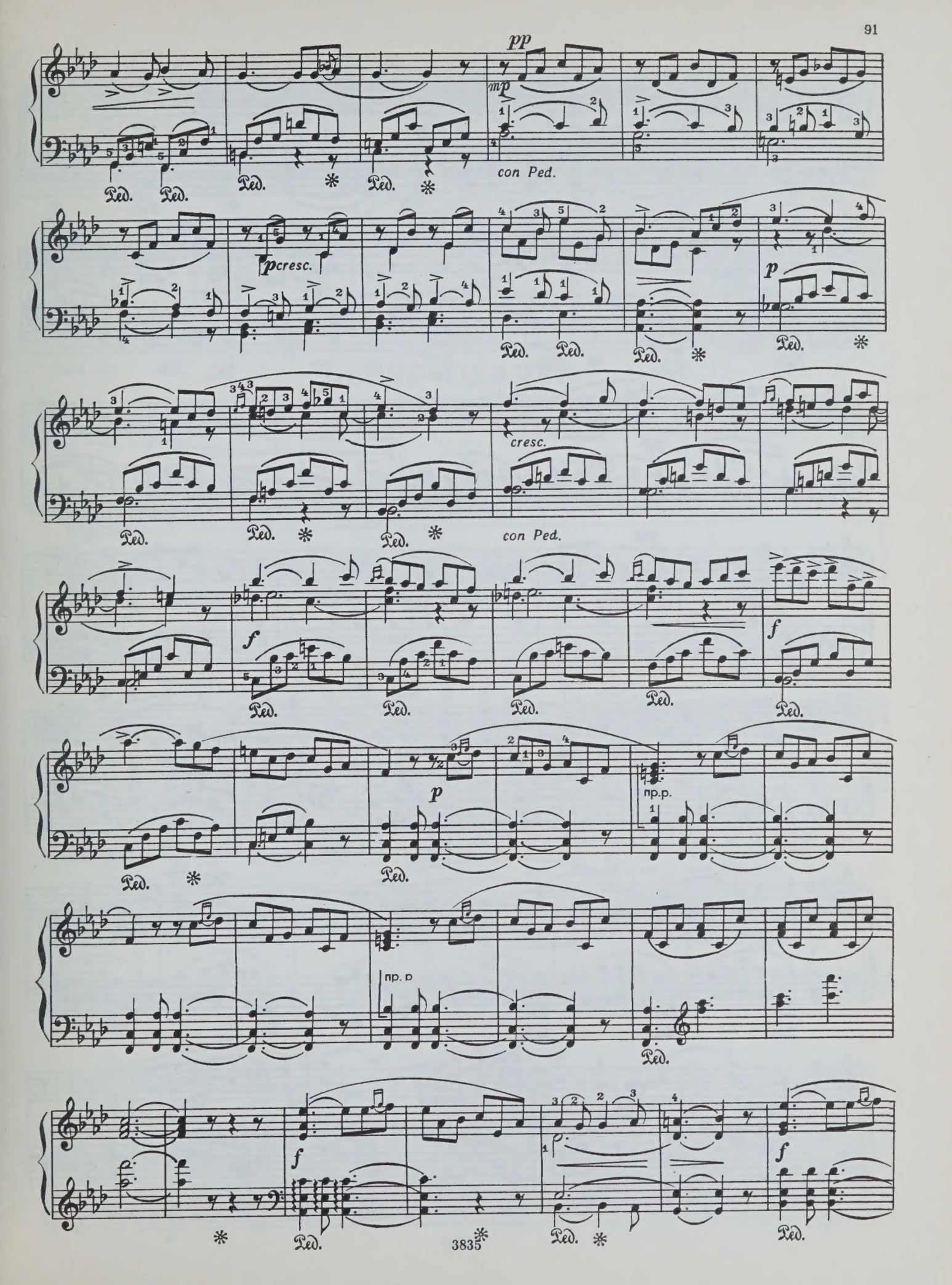
1839 г.

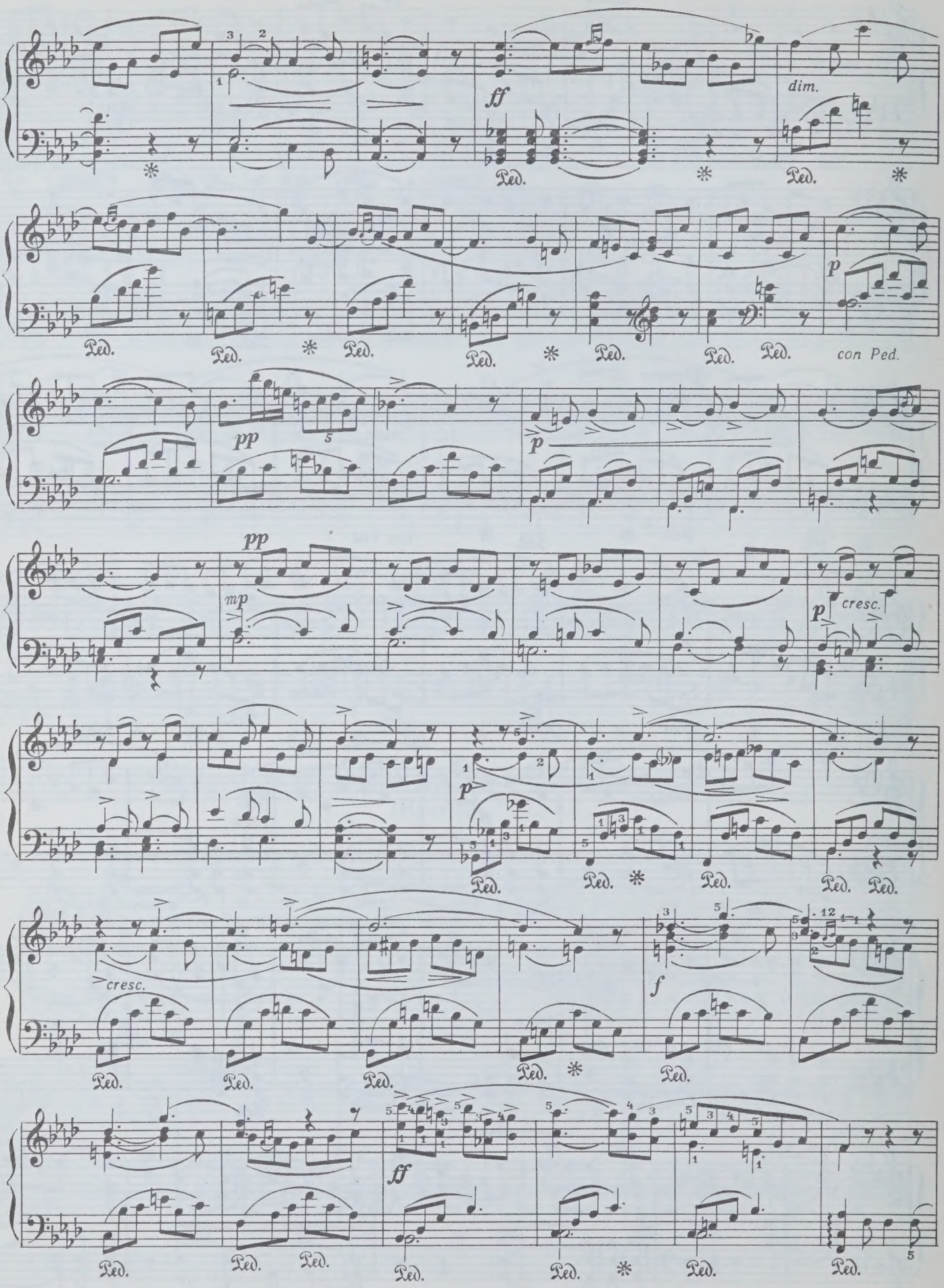
Comodo [Умеренный темп]

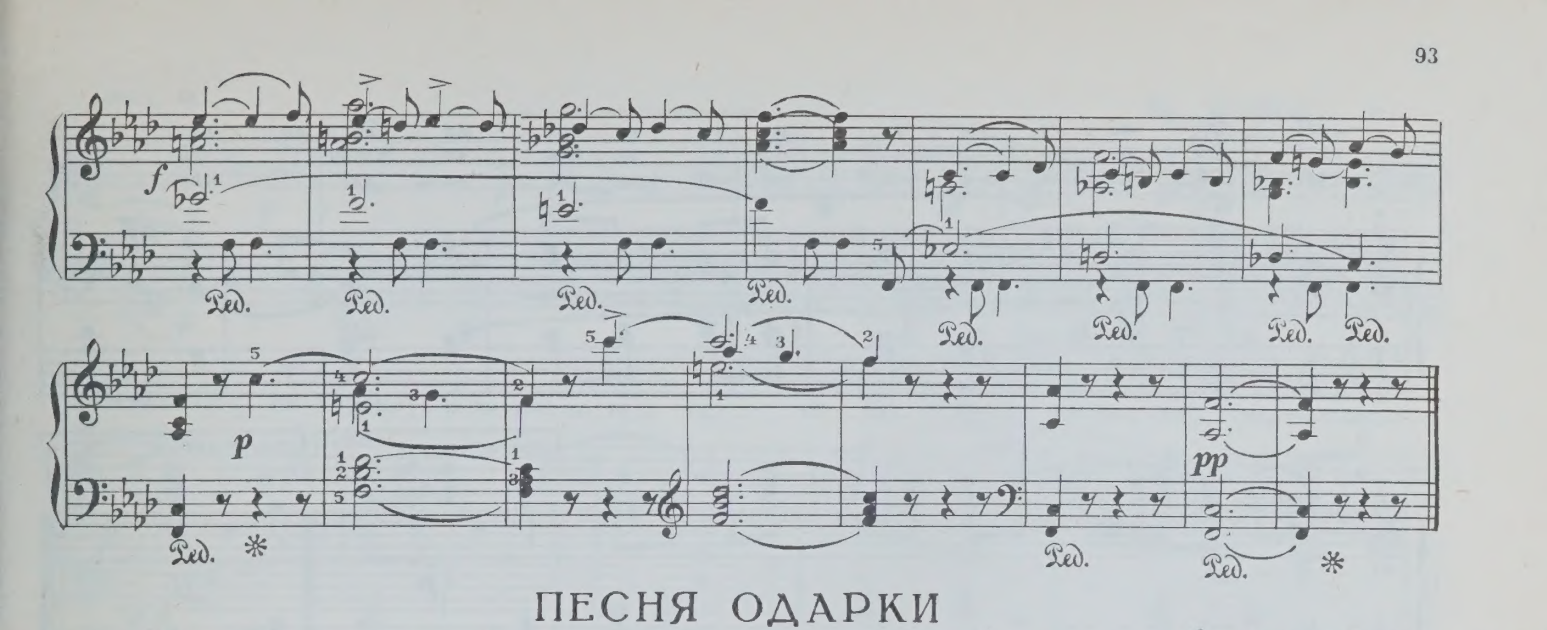
p

cantabile

p


pp
mp
con Ped.
pcresc.
p
cresc.
con Ped.
f
p
пр.р.
пр. р
f
f


ff
dim.
Ped.
p
con Ped.
pp
mp
cresc.
f



ПЕСНЯ ОДАРКИ

из оперы „Запорожец за Дунаем“

Слова С. ГУЛАК-АРТЕМОВСКОГО
Русский текст Г. Шипова

С. ГУЛАК-АРТЕМОВСКИЙ
(1813 - 1873)

Allegretto [Подвижно]

mf

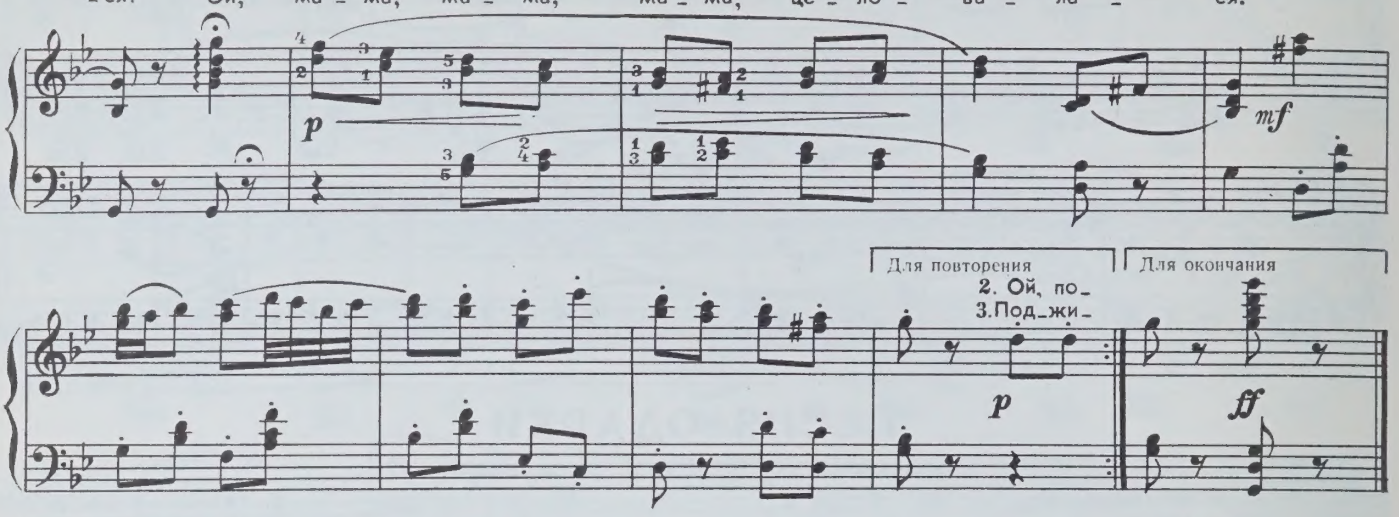
Ой, мне ма_ма го_во_ри_ла, при_го_ва_ри_ва_ла, чтоб я хлоп_цев к нам в са_до_чек не при_ма_ни_ва_ла. Ой, ма_ма, ма_ма, ма_ма, не при_ма_ни_ва_ла.

_сла_ла ме_ня ма_ма к реч_ке бы_стрень_кой: - При_не_си_ка, мо_я доч_ка, во_ды чи_стень_кой. Ой, ма_ма, ма_ма, ма_ма, во_ды чи_стень_кой.

_да_ла ме_ня ма_ма, не дож_да_ла_ся, я у реч_ки с ми_лым дру_гом це_ло_ва_ла_ся. Ой, ма_ма, ма_ма, ма_ма, це_ло_ва_ла_ся.

p

Ред.



ШЕСТНАДЦАТЬ ЛЕТ

Слова А. ДЕЛЬВИГА

А. ДАРГОМЫЖСКИЙ*)
(1813 – 1869)

Allegretto [Подвижно]

Мне ми-ну-ло шест-надцать лет, но серд-це бы-ло в во-ле; я ду-ма-ла: весь бе-лый свет, весь бе-лый свет-наш бор, по-ток и по-ле. К нам ю-но-ша при-шел в се-ло. Кто он, от-коль, – не зна-ю, но всё ме-ня к не-му влек-ло, к не-му влек-ло, всё мне твер-ди-ло: зна-ю! Всё мне твер-ди-ло:

*) Биографическая справка помещена в первом томе „Лиры".

зна_ю. Ку_да пой_ду, и

p *p*

он за мной. На дол_гу_ю ль раз_лу_ку,- не зна_ю! Толь_ко он с тос_кой, ах, он с тос_

_кой без_молвно жал мне ру_ку! „Что хо_чешь ты?"-спро_си_ла я. „Ска_жи, па_стух у_ны_лый" И

ten.

с жа_ром он ска_зал: люб_лю, люб_лю те_бя, и ти_хо на_звал ми_лой. И мне б то_гда люб_

ff *ten.* *p* *dolce*

_лю ска_зать! Но слов най_ти не зна_ла, на зем_лю по_ту_пи_ла, по_ту_пи_ла взгляд, крас_

_не_ла, тре_пе_та_ла! Ни сло_ва не ска_за_ла я. За что же_му се_рдить_ся? За

p *p*

un poco rall.

что по_ки_нул он, по_ ки_нул он ме_ня, и ско_ро ль воз_ вра_ тит_ся? И ско_ро ль воз_вра_

[a tempo]

тит_ся?

p

Ред. * Ред. *

МЕЛЬНИК

The miller

Слова А. ПУШКИНА

Moderato parlando [Умеренно, говорком]

Воз_вра_ тил_ся ночь_ю мель_ник... Жон_ка! Что за са_по_ги?

f *sf* *f*

Allegro [Скоро]

Ах ты, пья_ ни_ца, без_дель_ник! Где ты ви_ дишь са_по_ги? Иль му_тит те_бя лу_ка_ вый?

sf *sf*

Ред. * Ред. * Ред. * Ред. * Ред. * Ред.

Темро I [Первый темп]

Э_то вед_ра! Вед_ра? Пра_ во? Вот уж со_рок лет жи_ву, ни во сне, ни на_я_ву не ви_

sf *sf* *parlando*

Ред. Ред. *

_дал до э_тих пор я на вед_рах мед_ных шпор! На вед_рах мед_ных шпор!

tr

с раздумьем *f*

Ред. Ред. Ред. * Ред. *

ЛИХОРАДУШКА

Слова народные

Allegretto [Довольно скоро]

Го_ло_ва льмо_ я, ты го_ло_вуш_ка, го_ло_ ва льмо_ я, ты бу_ я_на_ я,

ой лю_ ли, лю_ ли, ты бу_ я_на_ я! чтоб пу_ щал в го_ сти!

Для повторения

Для окончания

2. Выдал батюшка за немилого,
За немилого, за ревнивого,
Ой лю-ли, лю-ли, за ревнивого!

3. Он лежит, лежит во постелюшке,
Его бьет, трясет лихорадушка,
Ой лю-ли, лю-ли, лихорадушка!

4. Ах ты, матушка, лихорадушка!
Потряси мужа хорошенечко,
Ой лю-ли, лю-ли, хорошенечко!

5. Ты тряси больней, чтобы был добрей,
Разминай кости, чтоб пущал в гости.
Ой лю-ли, лю-ли, чтоб пущал в гости!

ТАБАКЕРОЧНЫЙ ВАЛЬС

Allegro [Скоро]

delicato

simile

Конец

Ред. ✻ Ред. ✻ Ред. ✻ Ред. ✻

С начала до слова „Конец“.

КАВАТИНА ВЛАДИМИРА

из оперы „Князь Игорь“

(Отрывок)

Vladimir's Cavatina from King Igor

Слова А. БОРОДИНА

А. БОРОДИН*)
(1833 – 1887)

Andante [Не спеша] (♩=66)

Ах! Где ты, где? От_зо_вись на зов люб_ви! Ах!

p

До_ждусь ли, до_ждусь я лас_ки неж_ной тво_ей? Ты при_ди,

dim.

*) Биографическая справка помещена в первом томе „Лиры“.

ско - рей на зов люб - ви от - зо - вись! При - ди под кро - вом

cresc. mf dim. p

тем - ной но - чи, ко - гда и лес и во - ды спят, ко - гда лишь зве - зды,

не - ба о - чи, од - ни на нас с то - бой гля - дят. Кру - гом всё мир - но,

ти - хо спит, креп - ко спит...

pp pp

При - ди!

pp dim.

ПЛЯСКА ПОЛОВЕЦКИХ ДЕВУШЕК (с хором)

из оперы „Князь Игорь"

(Отрывок)

Dance of the Polovetsian maidens (with chorus) from "King Igor"

Andante [Не спеша] (♩=84)

У - ле - тай на крыль - ях вет - ра ты в край род - ной, род - на - я пес - ня

p con espressione e dolce

на_ша, ту_да, где мы те_бя сво_бод_но пе_ли, где бы_ло

так при_воль_но нам с то_бо_ю. Там, под зной_ным не_бом,

не_гой воз_дух по_лон, там, под го_вор мо_ря,

дрем_лют го_ры в об_ла_ках; там так яр_ко солн_це све_тит, род_ные

mf

го_ры све_том за_ли_ва_я, в до_ли_нах пыш_но ро_зы рас_цве_та_ют, и со_ло_

_вьи по_ют в ле_сах зе_ле_ных, по_ют в ле_сах.

Там тебе при_воль_ней, пес_ня, ты ту_да и у_ле_тай!

p *dim.*

In the monastary

В МОНАСТЫРЕ

Из „Маленькой сюиты“

from the "Little Suite"

Andante [Не спеша]

p

f *p*

f *p*

f *p*

pp

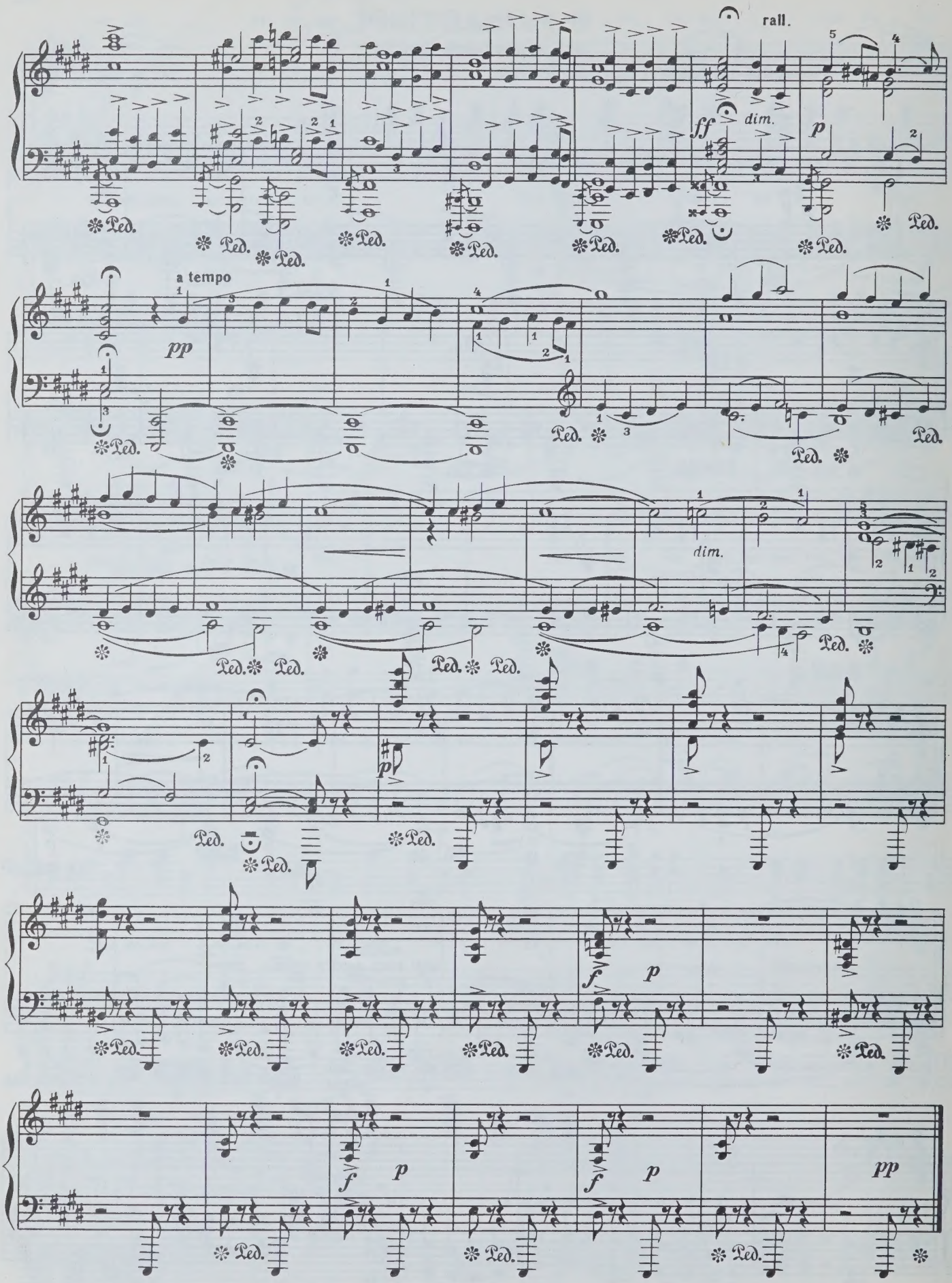
p dolce e con semplica

dim.

mp marcato poco a poco cresc. pesante

allarg.

marcato *f*


rall.
ff
dim.
p
a tempo
pp
dim.
p
f
p
f
p
f
p
pp
Ped.

Serenade

СЕРЕНАДА

из „Маленькой сюиты"

from the "Little Suite"

Allegretto [Довольно скоро]

pp

rall.

dim.

a tempo

p amoroso ed espressivo il canto

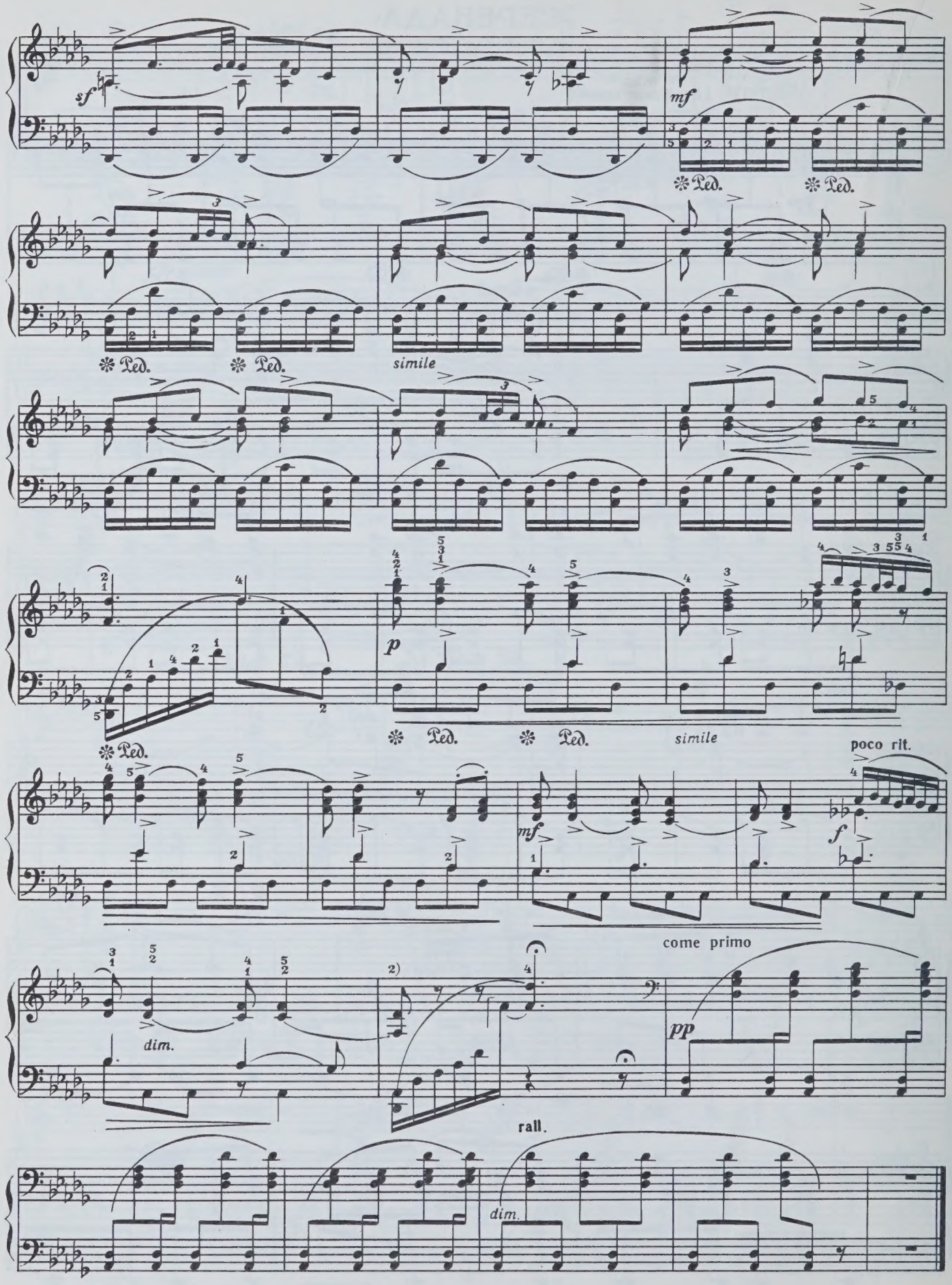
simile

f

sf

simile

f


sf
mf
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
simile
p
Ped.
Ped.
simile
poco rit.
mf
f
come primo
dim.
pp
rall.
dim.

Arrogance

СПЕСЬ

Слова А. ТОЛСТОГО

Mussorgskii

М. МУСОРГСКИЙ*)
(1839-1881)

Marziale. Pomposo. [Воинственно. Важно]

Хо_ дит Спесь на_ду_ ва_ ю_ чись,

mf sf sf cresc. sf sf psf sf sf sf p non legato

Ред. Ред. Ред. Ред. Ред. Ред. * Ред. *

с бо_ ку на бок пе_ре_ ва_ ли_ва_ясь. Ро_ стом Спесь-ар_шин

sf sf sf sf p pp

с чет_ вер_ тью, шап_ка то на нем во це_ лу са_жень. А и за_шелбы Спесь к от_цу, ма_ те_ри,

cresc. dim. pp

да во_ ро_ та не краше_ны! А и по_мо_лил_ся б Спесь во церк_ви бо_жи_ей, да

senza espressione sf sf p pp semplice senza espressione sf sf p

Marciale [Воинственно]

пол не ме_тен! И_дет Спесь, ви_дит на не_бе ра_ду_ га; по_вер_нул Спесь во дру_гу_ ю

p sf sf p

poco rall. a tempo

сто_ ро_ ну; не при_ го_ же де мне на_ги_ ба_ ти_ся!

sf sf p pp

*) Биографическая справка помещена во втором томе „Лиры".

Duet – Marina & the Pretender

ДУЭТ МАРИНЫ И САМОЗВАНЦА

из оперы „Борис Годунов“

Boris Godunov

Либретто М. МУСОРГСКОГО

Larghetto amoroso [Медленно] (♩.= 50)

Марина: О, ца-ре-вич, умо- ля- ю, о, не кля- ни ме-ня за ре- чи злые; не у-

p *espress.*

-ко- ром, не на- смеш- кой, но чис-той лю- бо- вью зву-чат о ни, жа- ждой славы тво-

-ей, жа-ждой ве-ли- чья зву-чат о- ни в ти- ши ноч- ной, мой ми- лый. О мой ко-

p

-ха- ный, не из- ме- нит тво-я Ма- ри-на! За-будь, о, за- будь о ней, за- будь о люб-

-ви сво-ей; ско- рей, ско- рей на от- чий пре- стол.

poco cresc.

dim.

Самозванец: Ма- ри- на!

М. Люб-

p Ад- ску- ю му- ку ду- ши мо- ей не рас-трав- ляй лю-бо-вью при-

М. -лю те-бя, мой ко-ха-ный, мой по-ве-ли-тель!

-твор-ной!

С. О, пов-то-ри, пов-то-

С. -ри, Ма-ри-на! О, не дай о-стыть на-сла-жде-нью, дай ду-

rit.

-ше от-ра-ду, мо-я ча-ров-ни-ца,

a tempo (♩ = 56)

М. Царь мой!

жизнь мо-я!

М. О, как серд-це мо-е о-жи-

С. Встань, ца-ри-ца мо-я не-на-гляд-на-я!

sf p cresc.

-вил ты, по-ве-ли-тель мой!

Об-ни-ми ты же-лан-но-го, встань, об-ни-ми!

f sf

пр. р.

Chorus.

ХОР ИЗ СЦЕНЫ У СОБОРА ВАСИЛИЯ БЛАЖЕННОГО

Из оперы „Борис Годунов“

Либретто М. МУСОРГСКОГО

Boris Godunov

Allegro [Скоро]

Кор_ми_лец ба_тюш_ка, по_ дай Хри_ста ра_ ди; о_ тец наш,

p *con Ped.*

го_ су_ дарь, Хри_ста ра_ ди! Царь, го_ су_ дарь, по_ дай Хри_ста ра_ ди!

mf *p*

Кор_ми_лец ба_ тюш_ ка, по_ шли ты нам ми_ ло_стынь_ку, Хри_ ста ра_ ди! Го_ су_

mf *mf*

дарь — ба тюш_ ка, Хри_ста ра_ ди! Наш ба_ тюш_ ка, по_ дай нам! Хле_ ба, хле_ ба

f *ff*

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

_дай го_лод_ ным! Хле_ ба, хле_ ба, хле_ ба по_ дай нам, ба_ тюш_ка, Хри_ста ра_ ди!

dim. *p*

Ped. Ped. * Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. *

Lullaby - (Eremushki)

КОЛЫБЕЛЬНАЯ ЕРЕМУШКИ

Слова Н. НЕКРАСОВА

Lentamente [Довольно медленно]

Ба-ю-бай, бай, ба-ю-бай, бай!

Ни-же то-нень-кой бы-ли-ночки на-до го-ло-ву кло-нить, что-бы бед-ной си-ро-ти-нуш-ке

бес-пе-чаль-новек про-жить. Ба-ю-бай, бай ба-ю-бай, бай!

con Ped.

Си-ла ло-мит и со-ло-муш-ку, по-кло-нись по-ни-же ей, что-бы стар-ши-е Е-ре-муш-ку

simile

в лю-ди вы-ве-ли ско-рей. Ба-ю-бай, бай, ба-ю-бай, бай!

В лю-ди вый-дешь всё с вель-мо-жа-ми ста-нешь друж-ес-тво во-дить, с мо-ло-ды-ми да с при-го-жи-ми

л.р.

бу_дешь с ба_ра_ми ша_лить. И ве_се_ла_я и при_воль_на_я

p л.р.

жизнь по_ка_тит_ся шу_тя. Ба_ю_бай, бай, ба_ю_бай, бай.

pp *pp* *ppp*

РОМАНС ДУБРОВСКОГО

из оперы „Дубровский“ From the opera "Dubrovski"

Dubrovski's Romance

Слова М. ЧАЙКОВСКОГО

Э. НАПРАВНИК (1839–1916)

Andantino [Неторопливо] (♩ = 66)

О, дай, мне за_бве_нье, род_на_я, со_

pp *molto espress.*

_грей у се_бя на гру_ди и, дет_ски_е сны на_ве_ва_я, дай

simile

преж_не_е сча_стье най_ти! Ис_тер_зан я страш_но_ю му_кой... Взгля_

dim. *espressivo* *p*

_ни, как о_би_жен людь_ми я! Ты сно_ва ме_ня у_ба_ю_кай, стра_

rit. a tempo

-да- ни-я лас-ко-ю неж-ной уй-ми! Пусть ан-гелом благостным ре-я, тво-

dim. pp una corda

-я не-зем-на-я лю-бовь, и гре-я мой дух, ле-ле-я е-го, про-бу-дит к сви-

cresc. mf f p dim. pp tre corde

-да- нью вновь! О, дай, род-на-я, мне за-бве-ни-е най-

rit. pp una corda

-ти! О, дай! О, дай!

pp morendo

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. * Ped. *

СЦЕНА

Scene

из балета „Лебединое озеро“

from the Swan Lake

П. ЧАЙКОВСКИЙ*)
(1840-1893)

Tchaikovsky

Moderato [Умеренно]

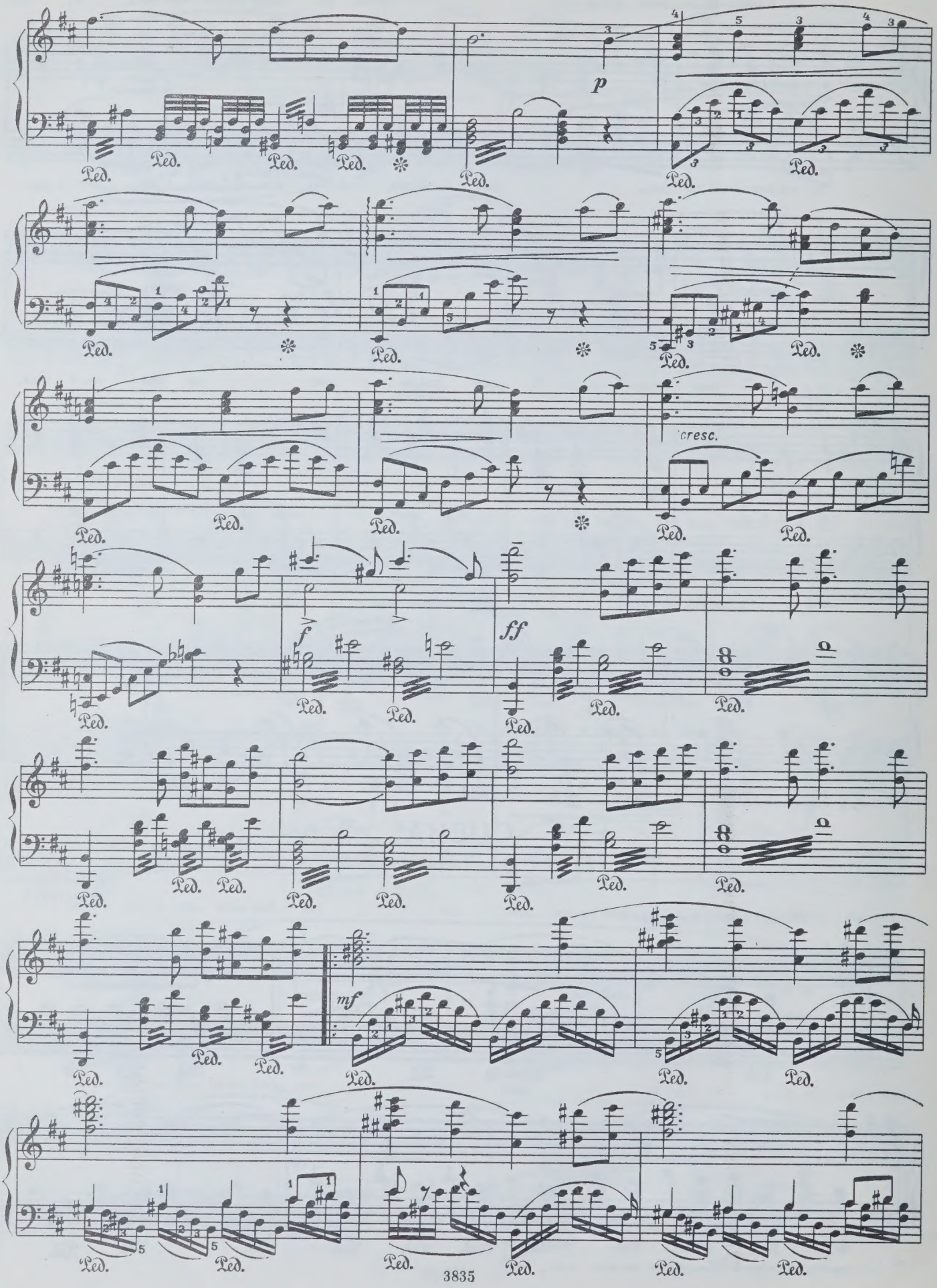
p espress.

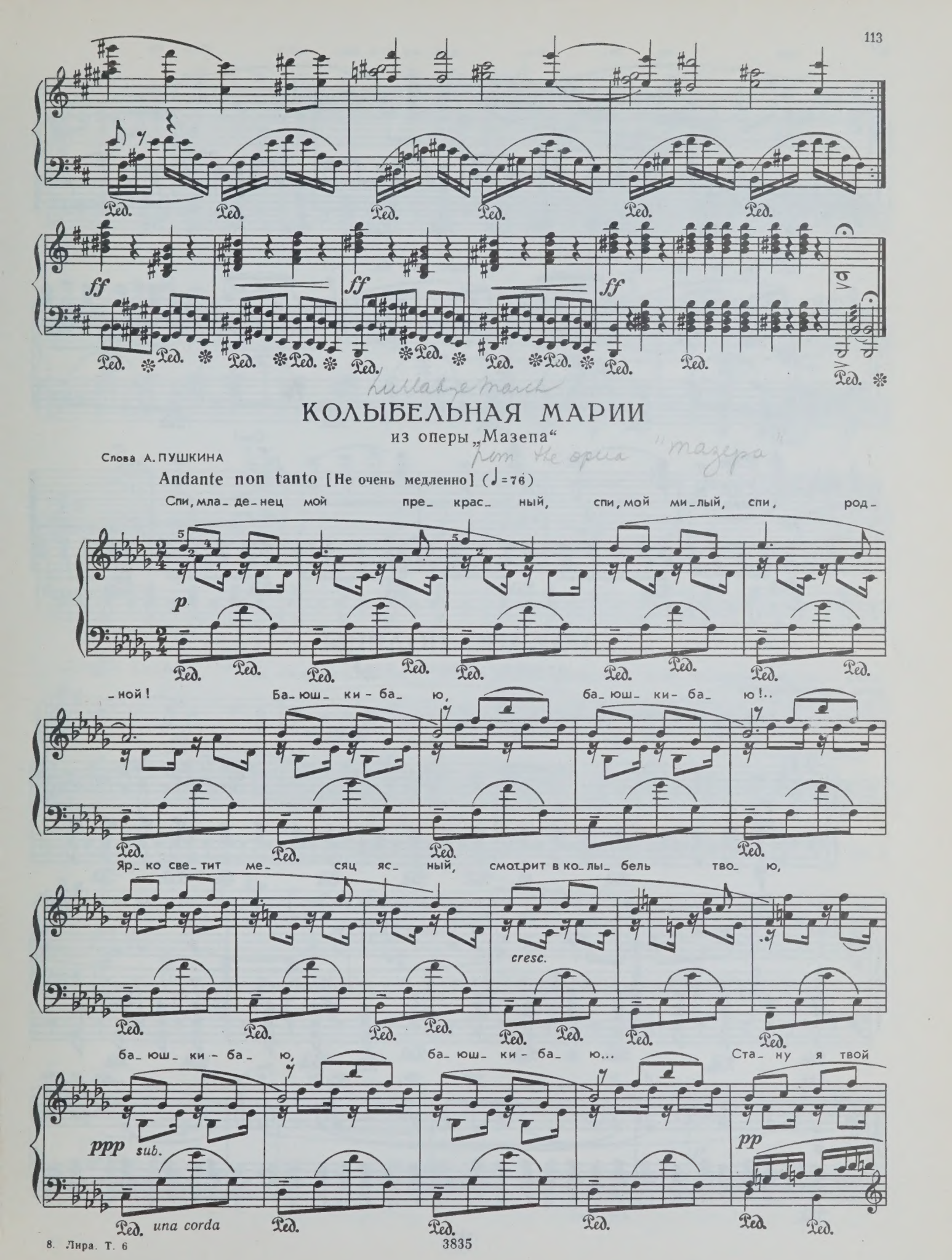
Ped. Ped. * Ped. Ped. Ped. *

p

*Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

*) Биографическая справка помещена во втором томе „Лиры“.


p
cresc.
f
ff
mf
Ped.


Lullabye March
КОЛЫБЕЛЬНАЯ МАРИИ
из оперы „Мазепа“
Слова А. ПУШКИНА
Andante non tanto [Не очень медленно] (♩=76)
Спи, мла_де_нец мой пре_крас_ный, спи, мой ми_лый, спи, род_
_ной! Ба_юш_ки_ба_ю, ба_юш_ки_ба_ю!..
Яр_ко све_тит ме_сяц яс_ный, смотрит в ко_лы_бель тво_ю,
cresc.
ба_юш_ки_ба_ю, ба_юш_ки_ба_ю... Ста_ну я твой
ppp sub.
una corda
pp

сон ле_ ле_ ять, дрё_ му сто_ ро_ жить тво_ ю,

л.р. л.р. *p*

Ped. Ped. * Ped. * Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

ба_ юш_ ки_ ба_ ю, ба_ юш_ ки_ ба_ ю!

pp

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Спи! Спи! Спи!

л.р. *pp* л.р. *più f* *p*

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. *

РОМАНС ПОЛИНЫ

из оперы „Пиковая дама“

Polina's Romance from Le Pique Dane

Слова М.ЧАЙКОВСКОГО

Andante non tanto [Не очень медленно] (♩=76)

По_ дру_ ги ми_ лы_ е, по_ дру_ ги ми_ лы_ е, в бес_

p

Ped. * Ped. Ped. Ped. * Ped. Ped.

simile arpegg.

печ но_сти иг_ри_ вой, под пля_со_ вой на_пев вы рез_ ви_тесь в лу_

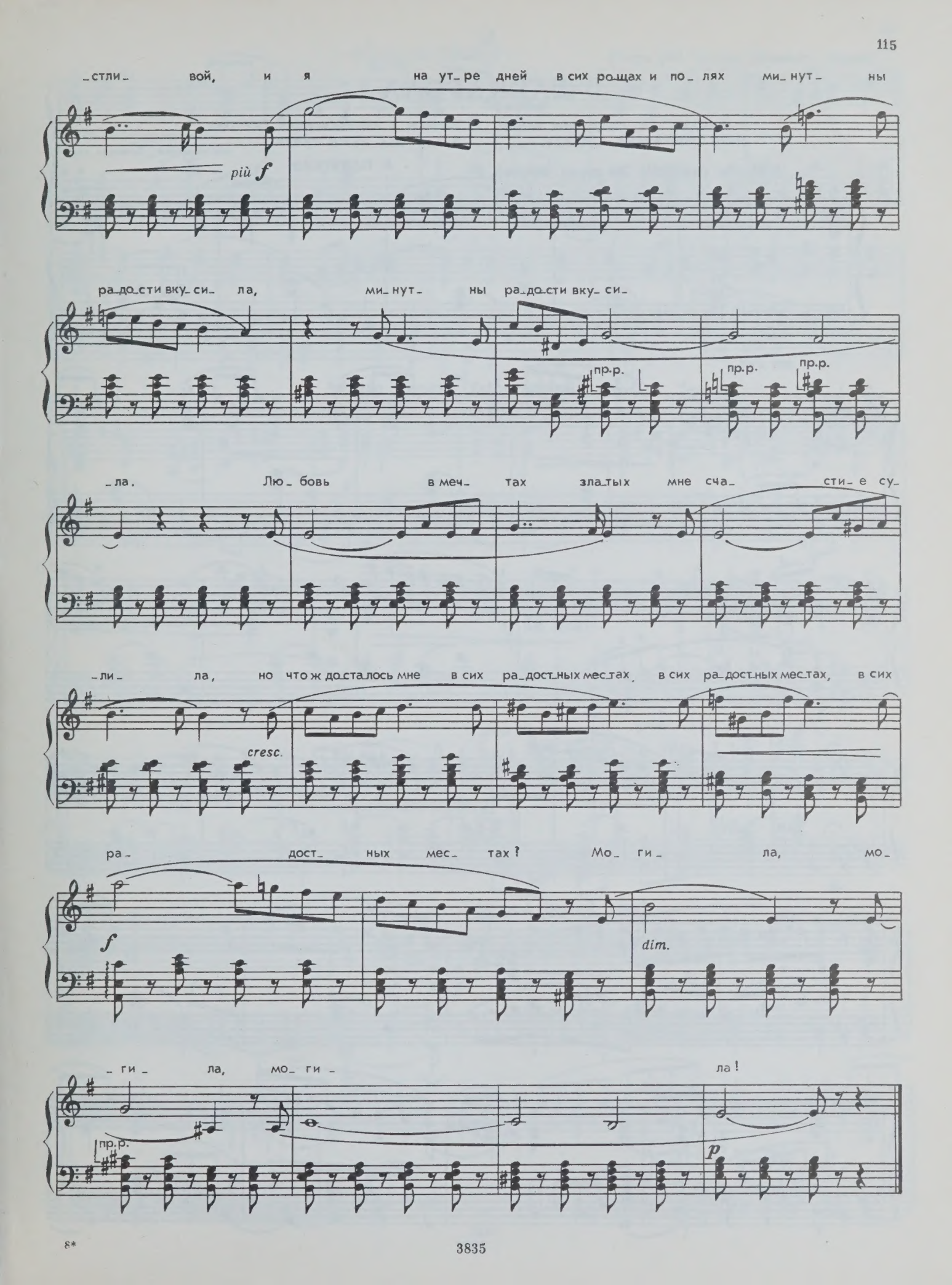
пр.р. пр.р. пр.р. пр.р. пр.р. пр.р.

Ped. Ped. Ped. * Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

_гах. И я, как вы, жи_ла в Ар_ ка_ ди_ и сча_

p

Ped. *con Ped.*


стли- вой, и я на ут-ре дней в сих ро-щах и по-лях ми-нут- ны
più f
ра-до-сти вку-си- ла, ми-нут- ны ра-до-сти вку-си-
пр.р.
пр.р.
пр.р.
-ла. Лю-бовь в меч- тах зла-тых мне сча- сти-е су-
-ли- ла, но что ж до-сталось мне в сих ра-дост-ных мес-тах, в сих ра-дост-ных мес-тах, в сих
cresc.
ра- дост- ных мес- тах? Мо- ги- ла, мо-
f
dim.
-ги- ла, мо- ги- ла!
пр.р.
p

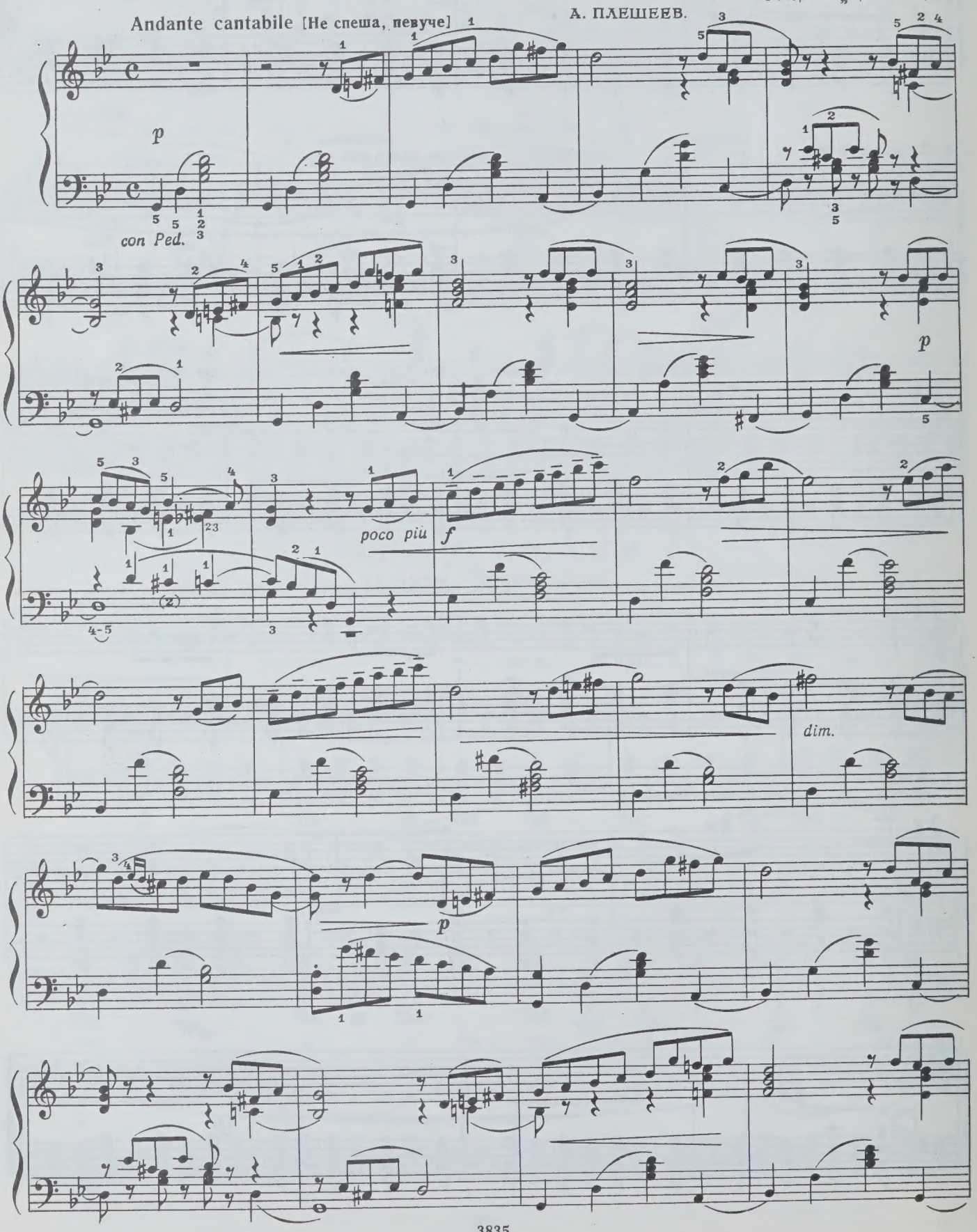
Barcarolle

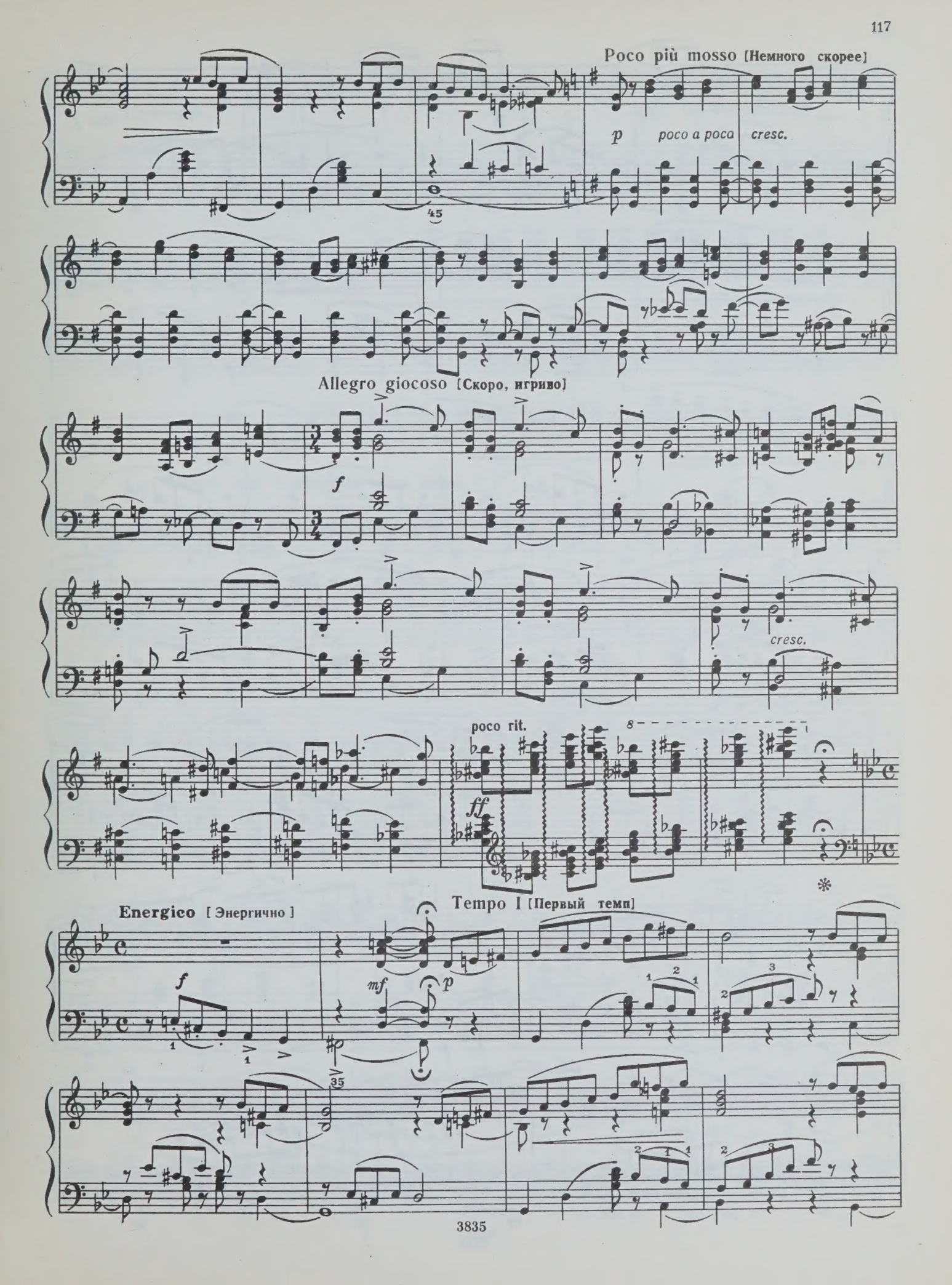
БАРКАРОЛА

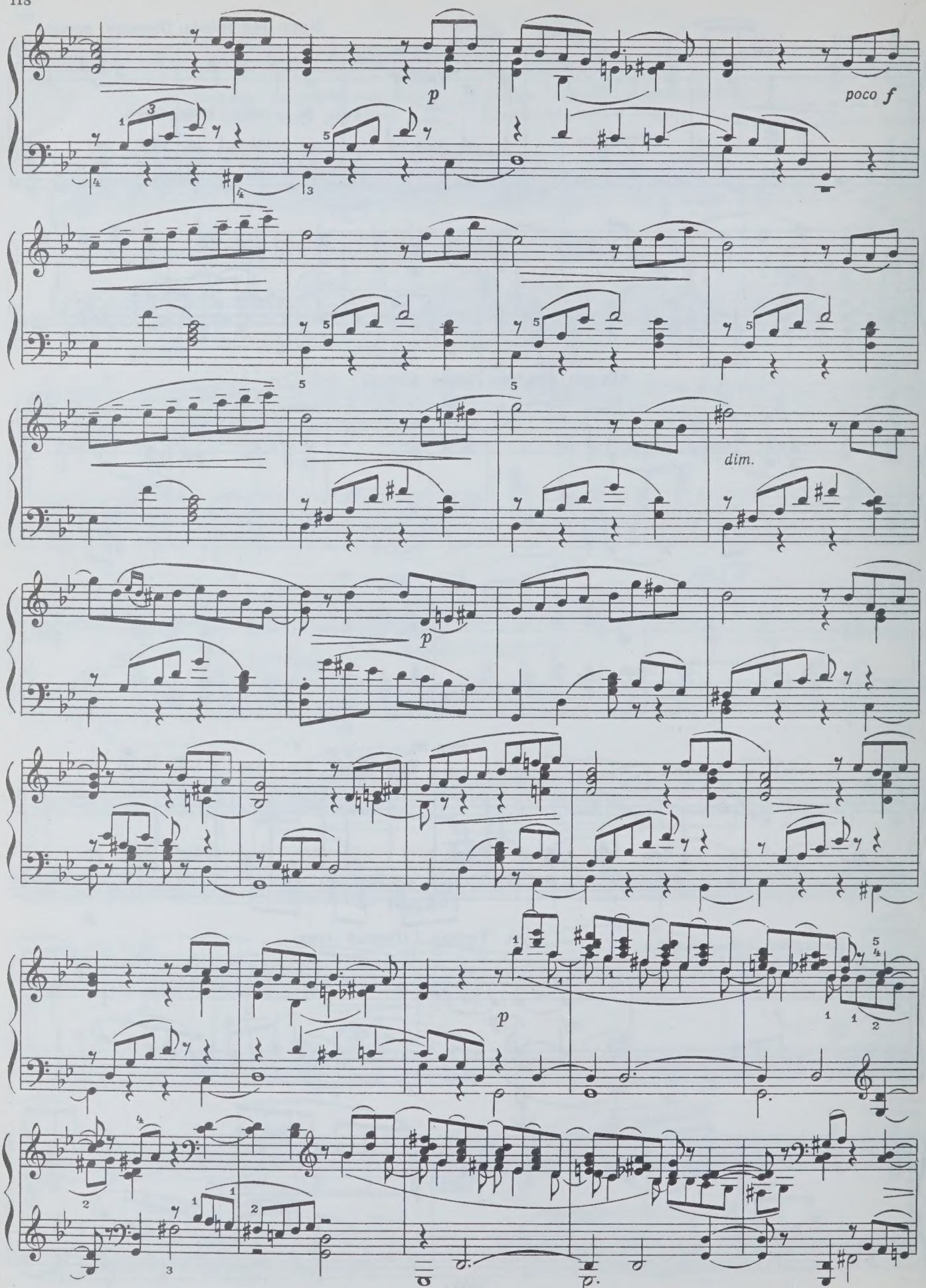
Выйдем на берег, там волны
Ноги нам будут лобзать;
Звезды с таинственной грустью
Будут над нами сиять.

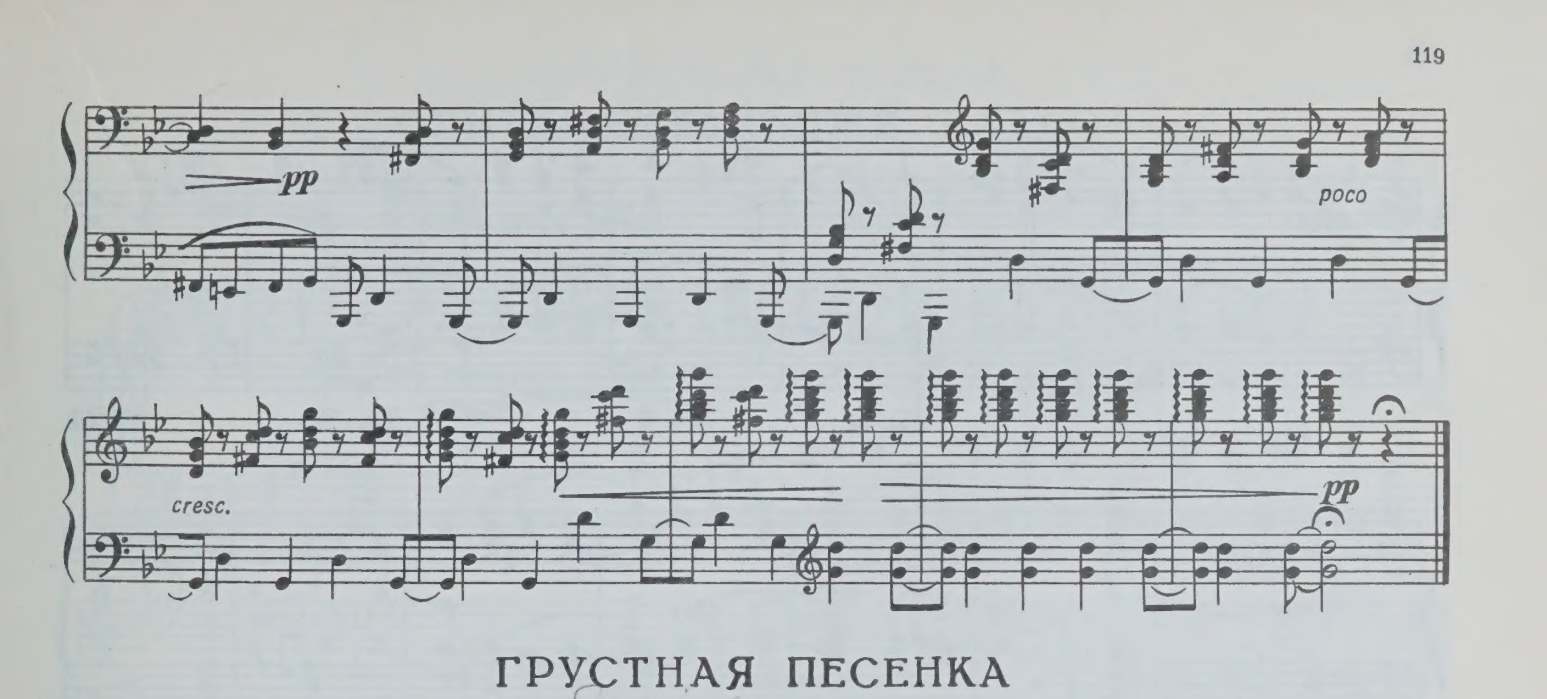
Соч. 37 №6
Из сборника „Времена года"

А. ПЛЕШЕЕВ.




Poco più mosso [Немного скорее]
p
poco a poco
cresc.
45
Allegro giocoso [Скоро, игриво]
f
cresc.
poco rit.
ff
Tempo I [Первый темп]
Energico [Энергично]
f
mf
p
35


p
poco f
dim.
p
p

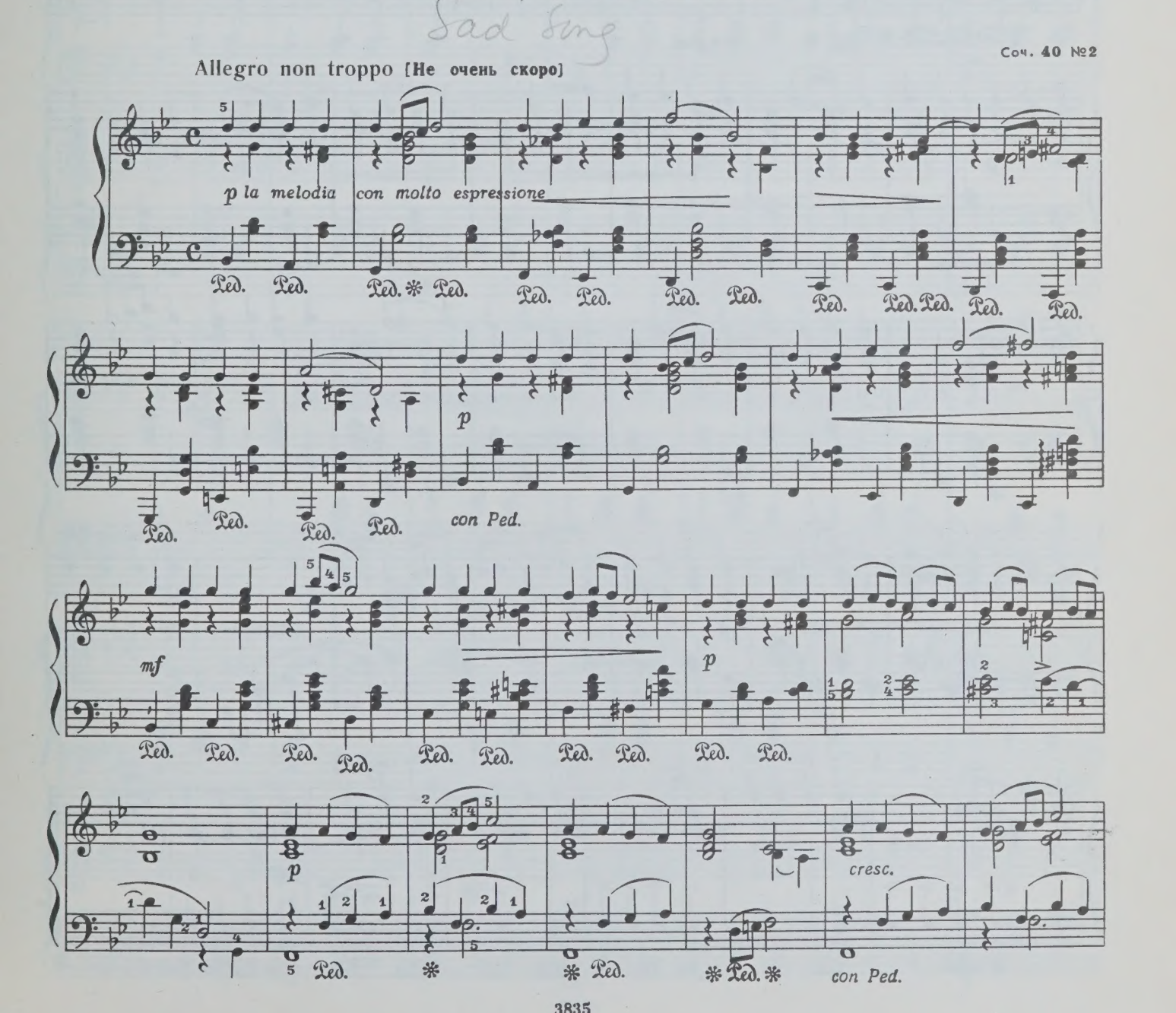


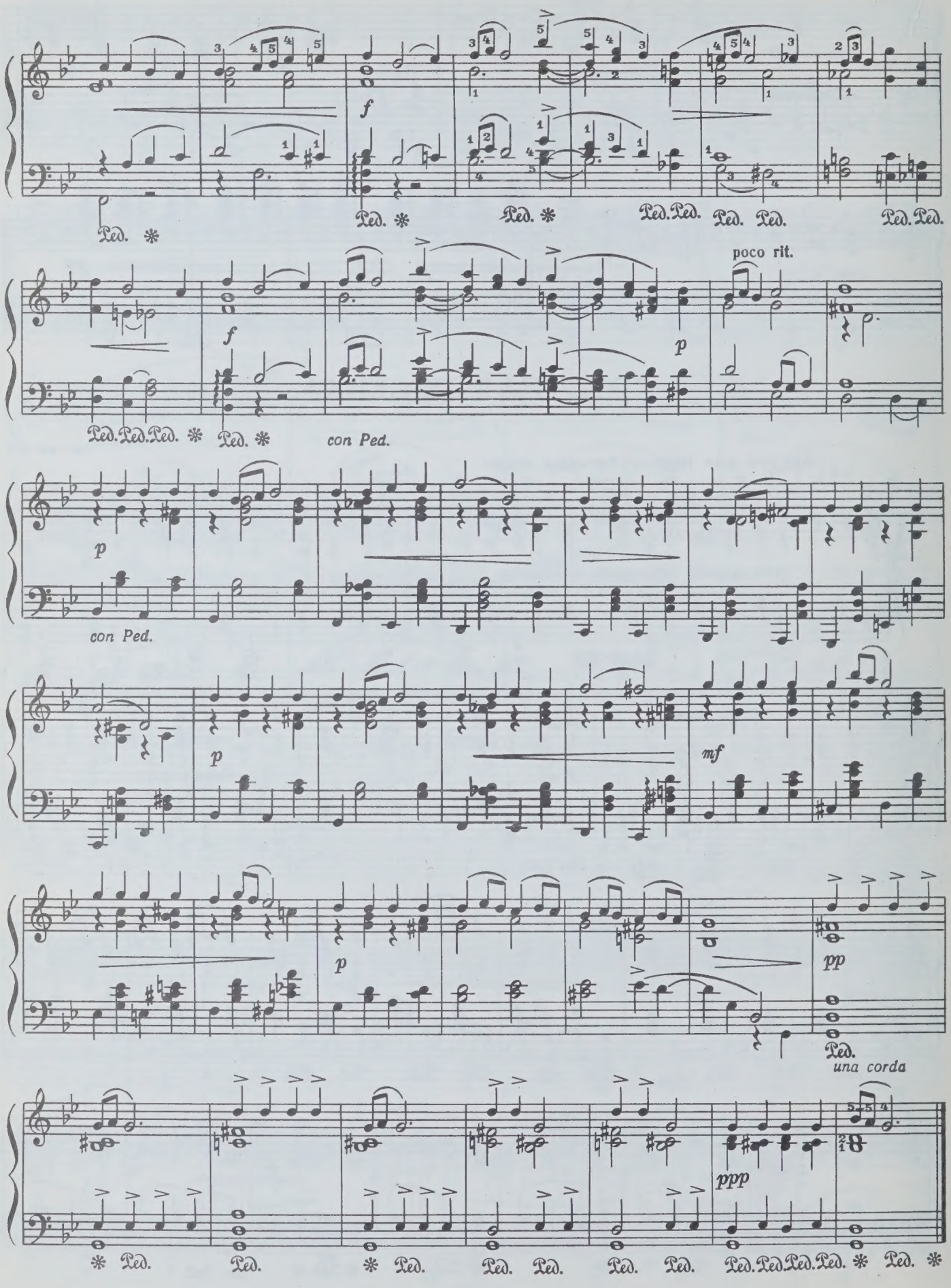
ГРУСТНАЯ ПЕСЕНКА

Sad Song

Соч. 40 №2

Allegro non troppo [Не очень скоро]



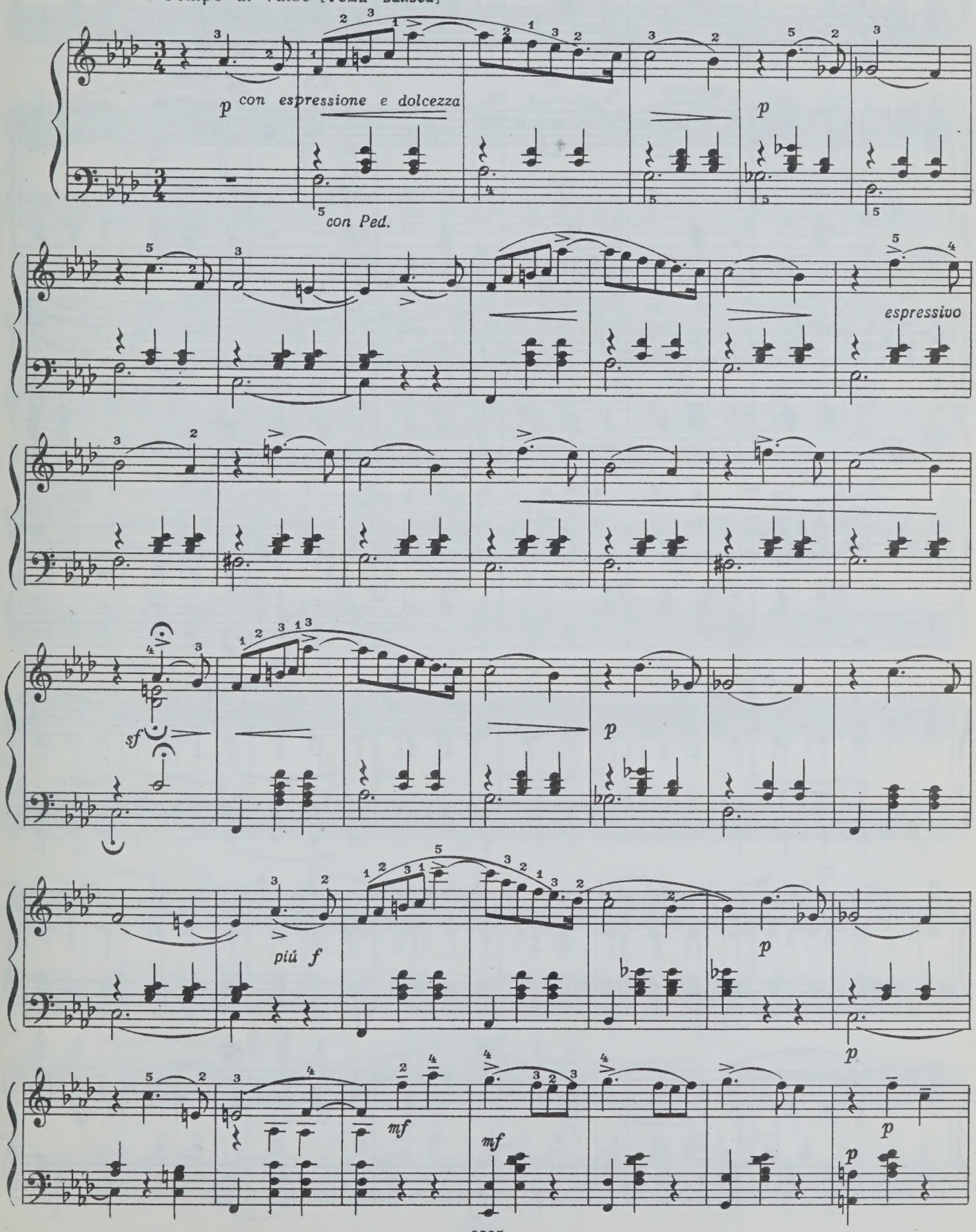

f
Ped. ✻
Ped. ✻
Ped. ✻
Ped. Ped.
Ped. Ped.
Ped. Ped.
poco rit.
p
Ped. Ped. Ped. ✻
Ped. ✻
con Ped.
p
con Ped.
p
mf
p
pp
Ped.
una corda
ppp
✻ Ped.
Ped.
✻ Ped.
Ped. Ped.
Ped.
Ped.
Ped. Ped. Ped. Ped. ✻ Ped. ✻

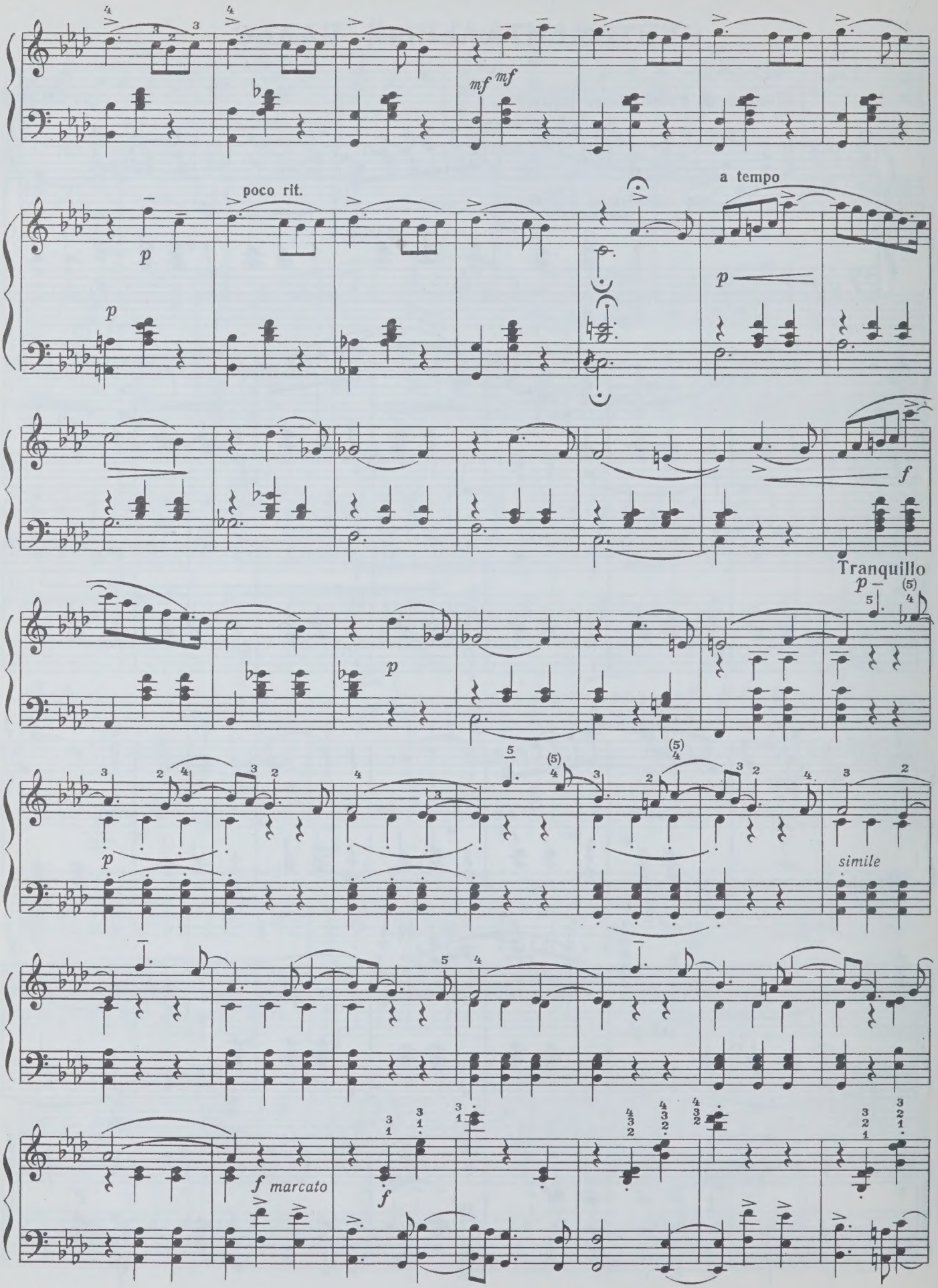
Sentimental Waltz

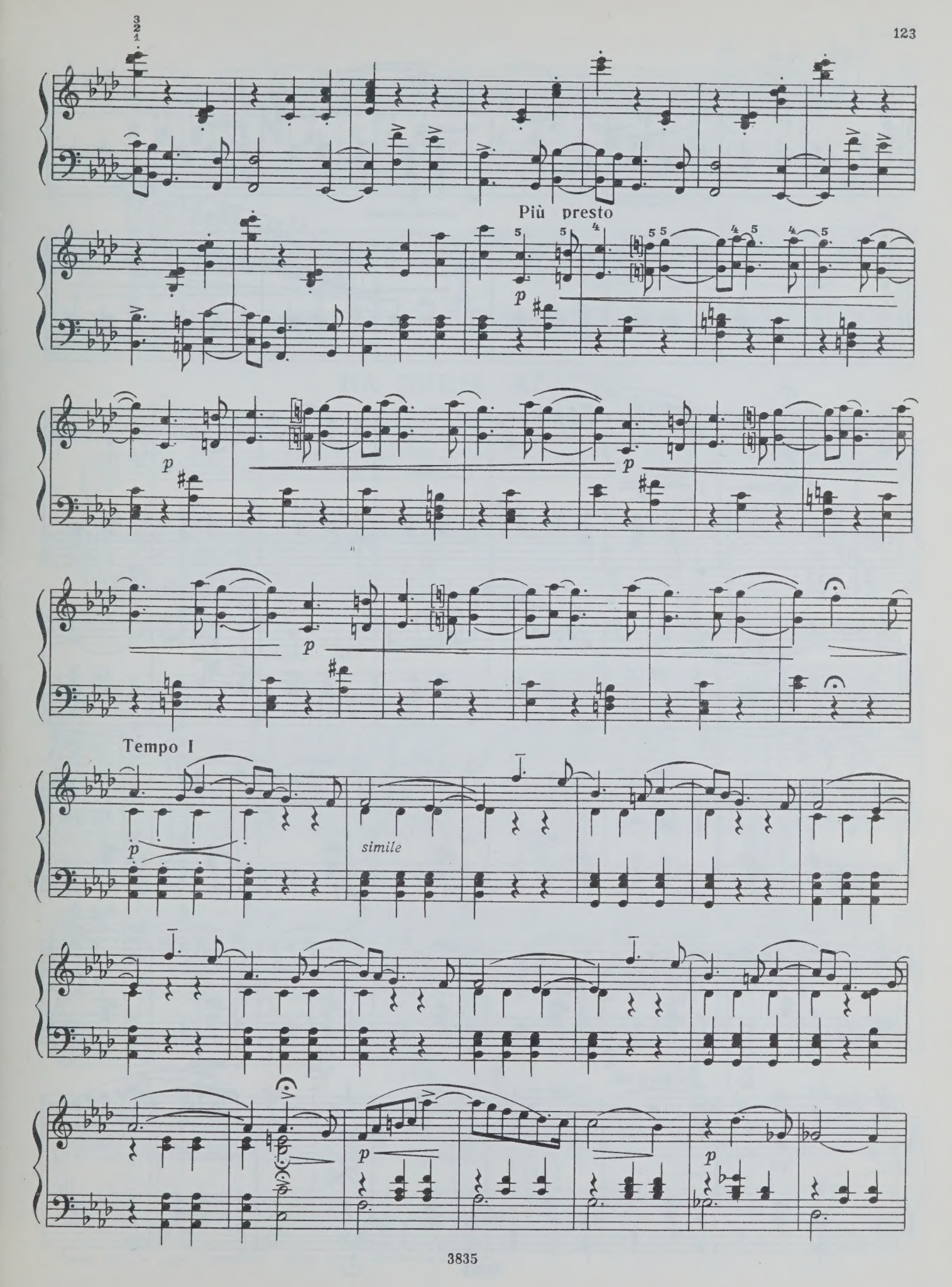
СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЙ ВАЛЬС

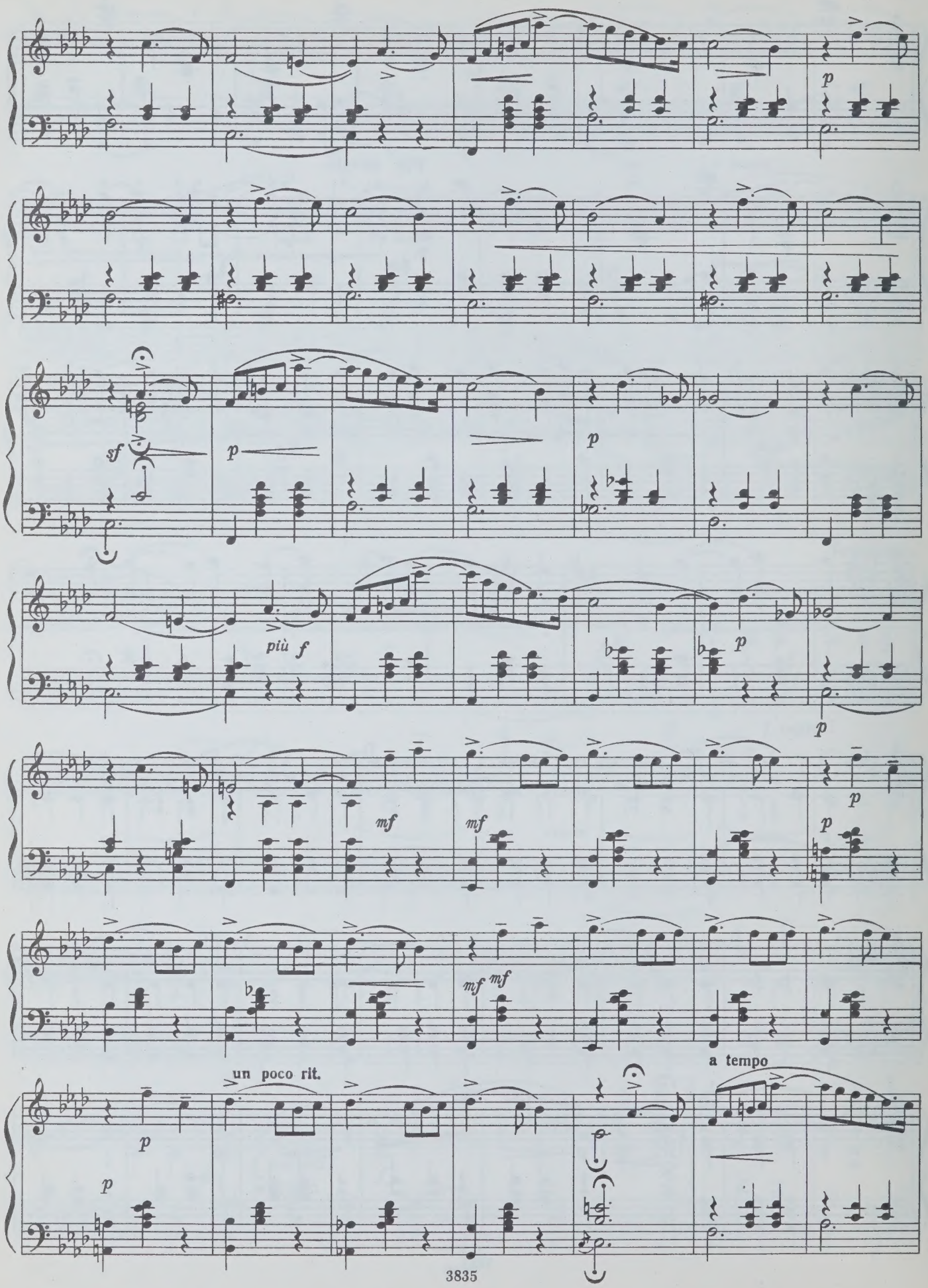
Tempo di valse [Темп вальса]

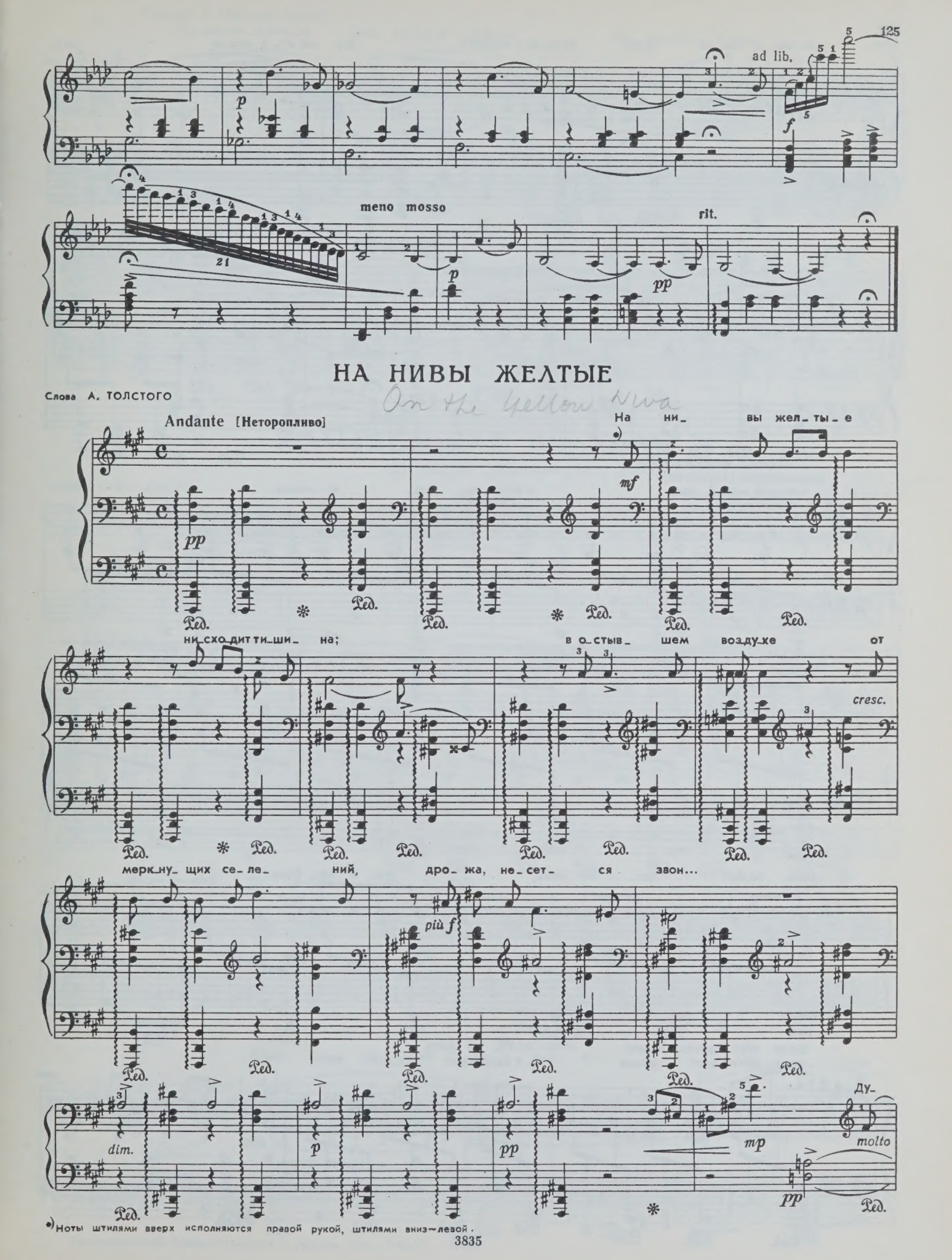
Соч. 51 №6




mf mf
p
p
poco rit.
a tempo
p
f
Tranquillo
p
p
p
simile
f marcato
f


Più presto
Tempo I
simile


p
sf
p
p
più f
p
p
mf
mf
p
p
mf mf
un poco rit.
a tempo
p
p



НА НИВЫ ЖЕЛТЫЕ

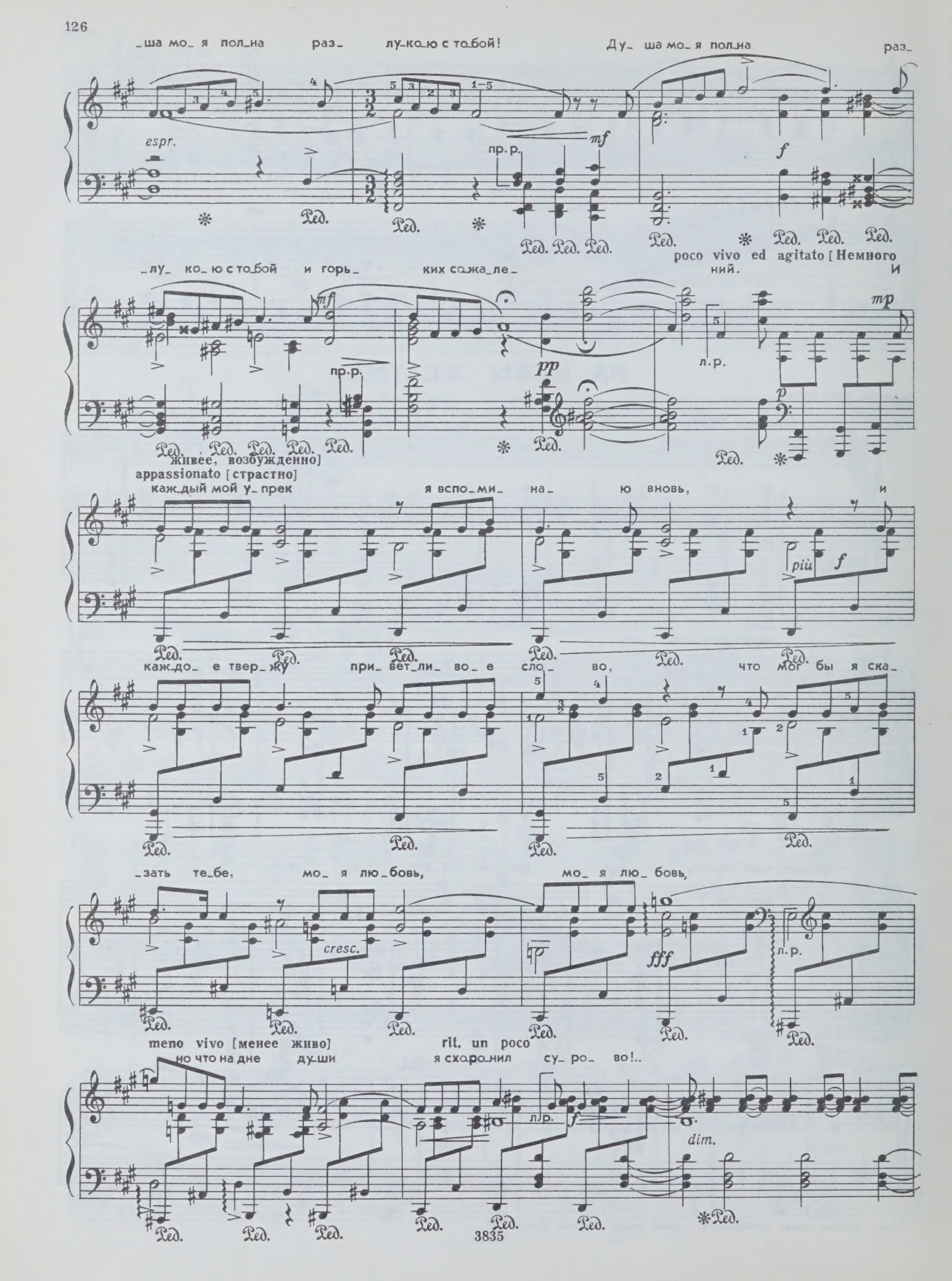
Слова А. ТОЛСТОГО

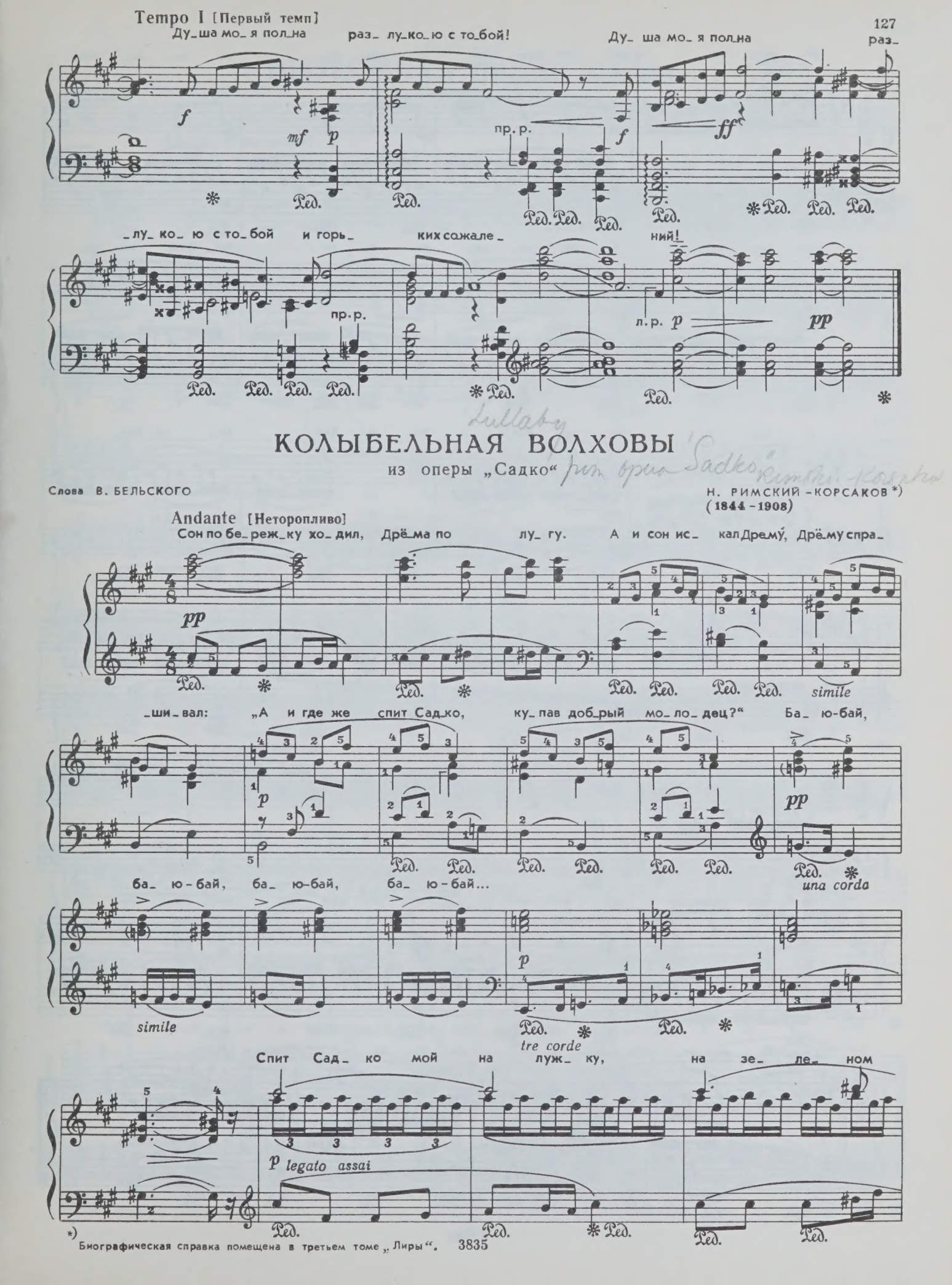
On the Yellow Niva

На ни_ вы жел_ты_е ни_схо_дит ти_ши_ на; в о_стыв_ шем воз_ду_хе от мерк_ну_ щих се_ле_ ний, дро_ жа, не_сет_ ся звон...

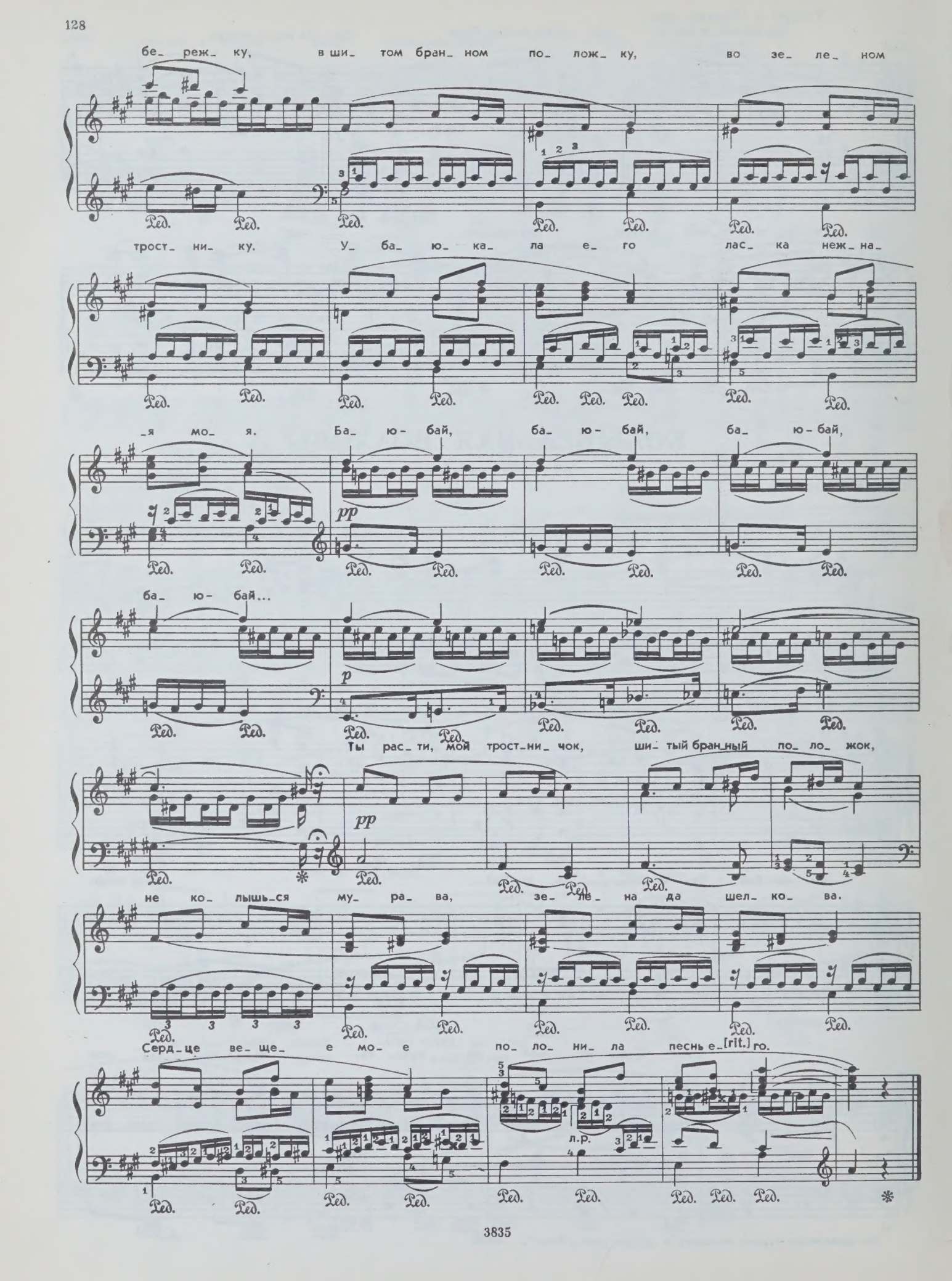
Ду_

*) Ноты штилями вверх исполняются правой рукой, штилями вниз—левой.


_ша мо_ я пол_на раз_ лу_ко_ю с то_бой!
Ду_ ша мо_ я пол_на раз_
espr.
mf
пр. р.
f
_лу_ ко_ ю с то_бой и горь_ ких со_жа_ле_ ний.
poco vivo ed agitato [Немного живее, возбужденно]
mf
pp
л. р.
mp
appassionato [страстно]
каж_дый мой у_ прек я вспо_ми_ на_ ю вновь, и
più f
каж_до_ е твер_ жу при_ вет_ли_ во_ е сло_ во, что мог бы я ска_
cresc.
fff
л. р.
meno vivo [менее живо]
но что на дне ду_ши
rit. un poco
я схо_ро_нил су_ ро_ во!..
л. р.
f
dim.



*) Биографическая справка помещена в третьем томе „Лиры“.


бе_реж_ку, в ши_том бран_ном по_лож_ку, во зе_ле_ном
трост_ни_ку. У_ба_ю_ка_ла е_го лас_ка неж_на_
_я мо_я. Ба_ю_бай, ба_ю_бай, ба_ю_бай,
pp
ба_ю_бай...
p
Ты рас_ти, мой трост_ни_чок, ши_тый бран_ный по_ло_жок,
pp
не ко_лышь_ся му_ра_ва, зе_ле_на да шел_ко_ва.
Серд_це ве_ще_е мо_е по_ло_ни_ла песнь е_го.
[rit.]
л.р.
Ред.

Sadko's song

ПРОТЯЖНАЯ ПЕСНЯ САДКО

из оперы „Садко“ Sadko

Adagio [Медленно]

Ой ты, тем_на_ я ду_бра_вуш_ка! Рас_сту_ пись, дай мне до_ро_женьку.

p

Сквозь ту_ман, сле_ зу го_ рю_ чу_ю я не ви_ жу све_та бе_ло_го.

pp

Вско_ лых_ни_ ся ты, трость де_ре_во, раз_ бу_ ди ка Иль_мень о_зе_ро!

Лю_ дям ста_ ли уж не_ на_ доб_ны мо_ и гу_ сель_ ки я_ров_ча_ ты.

pp

Слу_ шай ты, вол_ на зы_бу_ча_ я! Ты, раз_ доль_ и_ це ши_ро_ко_ е!

Про мо_ ю ли у_ часть горь_ку_ ю да про ду_ муш_ ку за_ вет_ну_ ю.

pp

Lela's 3rd song

ТРЕТЬЯ ПЕСНЯ ЛЕЛЯ

из оперы „Снегурочка“ from the opera "Snowmaiden"

Слова Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Allegretto giocoso [Довольно скоро, игриво] (♩ = 108)

p

Più lento maestoso

Ту_ча со громомсго_ва_ ри_ва_

cresc.

ff pp mf pp

poco rit.

Tempo I

лась: „Ты гре_ ми, гром, а я дождь ра_зо_ лью. Вспрыс_нем зем_лю ве_сен_ ним дож_дем. То_ то

л.р.

pp

[Первый темп]

цве_ти_ки воз_ра_ ду_ют_ся, вый_дут де_ви_цы за я_ го_ да_ми, вслед им мо_лод_цы у_

де_ви_цы вдруг нет как нет. Все_ то де_ви_цы рас_пла_ ка_ли_ся: „На_шу де_ви_цу не

при_быль вам а_ у_ кать_ся, что за ра_дость ей от_ клик_ нуть_ся? Вы б по кус_ти_ком по_

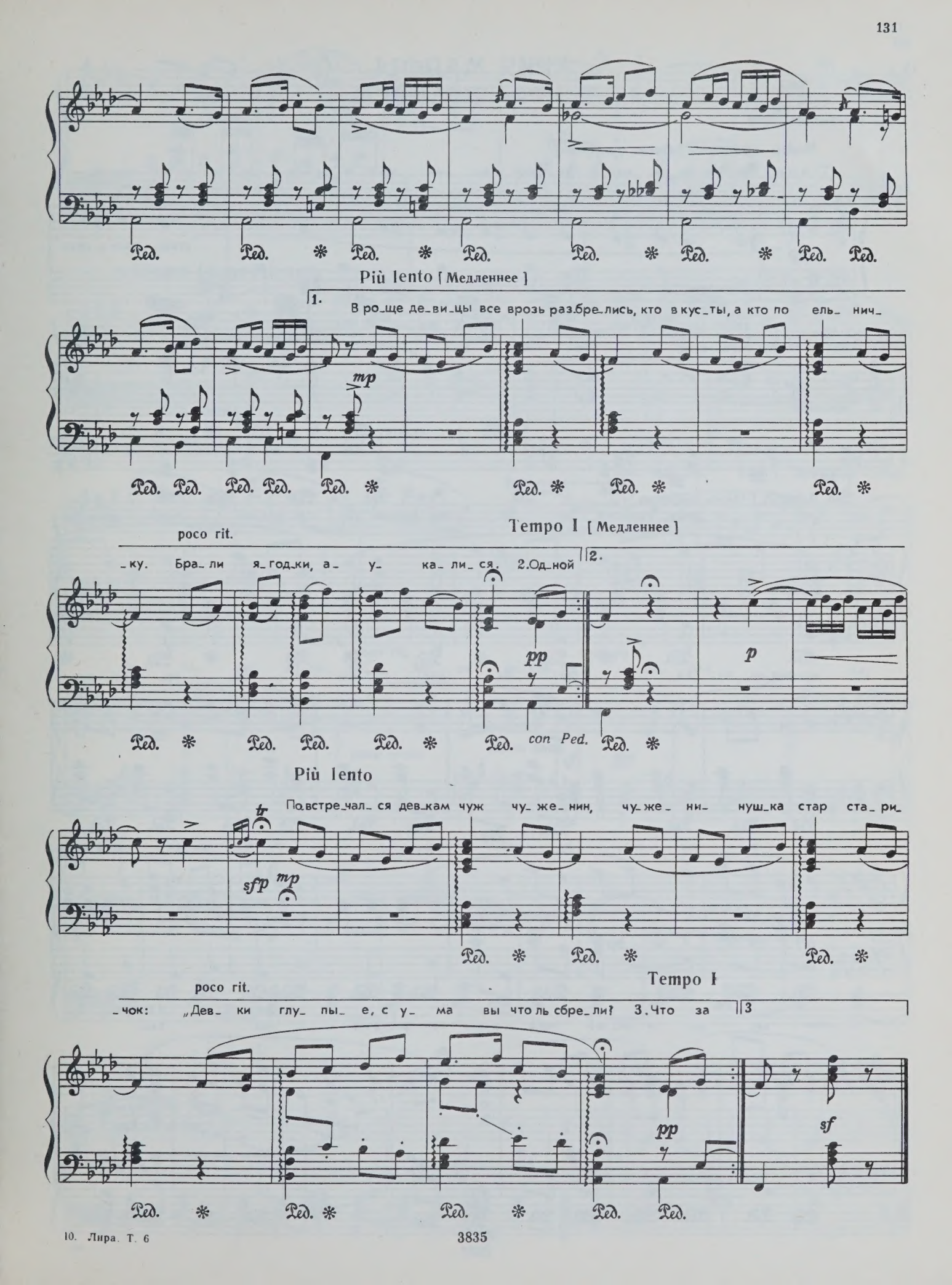
p

_вя_ жут_ ся“. poco rit. a tempo

волк ли за_ел?“

_ша_ ри_ ли“. Лель мой, Лель мой, лё_ ли, лё_ли, Лель!

p


Più lento [Медленнее]
1.
В ро_ще де_ви_цы все врозь раз.бре_лись, кто в кус_ты, а кто по ель_ нич_
mp
poco rit.
Tempo I [Медленнее]
_ку. Бра_ли я_год_ки, а_ у_ ка_ли_ся. 2.Од_ной
2.
pp
p
con Ped.
Più lento
По.встре_чал_ся дев_кам чуж чу_ же_ нин, чу_ же_ ни_ нуш_ка стар ста_ ри_
tr
sfp
mp
poco rit.
Tempo I
чок: „Дев ки глу_ пы_ е, с у_ ма вы что ль сбре_ли? 3.Что за
3
pp
sf

АРИЯ МАРФЫ

Marfa's aria from "The Czar's bride"

из оперы „Царская невеста“

Слова И. ТЮМЕНЕВА

Molto andante [Очень умеренно]

В Нов_ го_ ро_ де мы ря_ дом с Ва_ ней жи_ ли. У них был

pp cresc. poco a poco

сад та_кой боль_ шой, те_ нис_ тый.

mf

Adagio [Очень медленно] (♩=44)

Как те_ перь, гля_ жу на зе_ ле_ ный сад, где с ми_ лым друж_ком

pp dolce

мы рез_ви_ ли_ ся, где из цве_ ти_ ков из ла_ зо_ ре_ вых

poco cresc. dim.

я е_ му пле_ ла вен_ ки. И жи_ ло_ ся нам в зе_ ле_

ном са ду, и ды_ ша_ лось в нем нам при_ воль_ но так.

poco rit. a tempo

p espress.

simile

Allegro [Скоро] (♩ = 126)

f

Ped. simile

sfp

Це_ лый бо_ жий день мы с ним бе_ га_ ли, ве_ се_ ли_ ли_ ся, за_ бав_ ля_ ли_ ся! Ах,

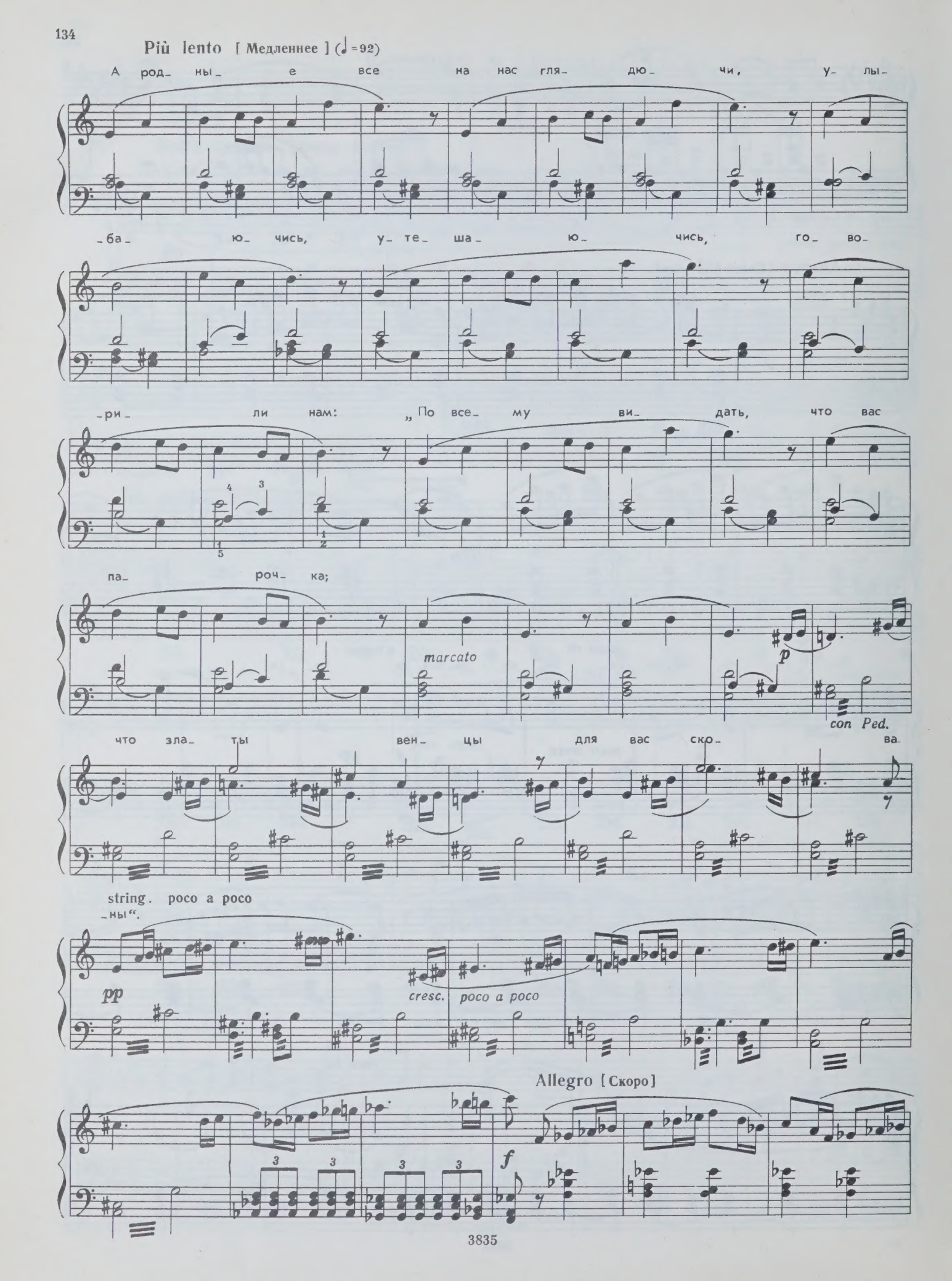
poco rit. a tempo

poco cresc. sf pp

ах! Ах, ах!

poco rit.

p


Più lento [Медленнее] (♩=92)
А род- ны- е все на нас гля- дю- чи, у- лы-
-ба- ю- чись, у- те- ша- ю- чись, го- во-
-ри- ли нам: „По все- му ви- дать, что вас
па- роч- ка;
marcato
p
con Ped.
что зла- ты вен- цы для вас ско- ва-
string. poco a poco
-ны“.
pp
cresc. poco a poco
Allegro [Скоро]
f

Adagio [Очень медленно]
Tempo I [Первый темп]

Сколь_ ко яс_ ных дней про_ ве_ ли мы в нем,

sf *dim. e morendo* *pp* *dolce* *con Ped.*

каж_ дый кус_ тик нам го_ло_вой ки_ вал, де_ ре_ ва_ то все с ти_ хой лас_ ко_ ю

ди_ во_ ва_ ли_ ся на нас. И жи_ лось

pp

нам в зе_ ле_ ном са_ ду, и ды_ ша_ лось в нем нам при_

cresc. *mf* *p*

воль но, при_ воль_ но так.

НЕ ВЕТЕР, ВЕЯ С ВЫСОТЫ

Слова А. ТОЛСТОГО

Moderato [Умеренно]

Не ве_ тер, ве_ я с вы_со_ ты, лис_тов ко_

pp *dolce*

Ред. * Ред. Ред. Ред. Ред.

снул ся но_ чью лун_ ной, мо_ ей ду_ ши ко_ сну_ лась

ты: о_ на тре_ вож_ на, как ли_ сты, о_ на, как

гус_ ли, мно_ го_ струн_ на! Жи_ тей_ский вихрь е_ е тер_

mf espress.

зал и со кру_ ши_ тель_ ным на_ бе_ гам, сви_ стя и во_ я, стру_ ны рвал

dim.

allarg.

и за_ но_ сил хо_ лод_ ным сне_ гом.

Tempo I [Первый темп]

Тво_ я же речь лас_ ка_ ет

f *dim.* *dolce* *pp*

слух, тво_ е лег_ ко при_ кос_ но_ ве_ нье, как от цве_

тов ле_ тя_ щий пух, как май_ ской но_ чи ду_ но_

poco rit.

_ве_ a tempo нье.

espress.

poco rit.

p

ПРЕЛЮДИЯ

Prelude

Lento [Медленно]

sotto voce

pp legato

А. СТАНЧИНСКИЙ
(1888-1914)

Poco meno mosso [Немного медленнее]

cresc.

mf

p dolce

Poco agitato

[Немного возбужденнее]

pp

rit.

mf

a tempo

pp

ritard.

smorzando

ppp

Compositions by Soviet Composers

III. ПРОИЗВЕДЕНИЯ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

АРИОЗО ОЛИ

Oli's arioso

из оперетты „Простая девушка“

from the Simple Maiden" operetta

Слова С. ЦЕНИНА

К. ХАЧАТУРЯН
(Род. в 1920 г.)

Khachaturian

Andante [Не спеша]

f espress.

Moderato [Умеренно]

rit.

mf

Крыль_ цо чу_жо_го
_цо чу_жо_го

до_ма... Вот тряп_ка и вед_ро... Быть мо_жет не тра_ге_ди_ я, но в об_щем... не смеш_но! Ко_
до_ма... на кух_не уй_ма дел... Судь_ ба не_счаст_ной Зо_луш_ки до_ста_лась мне в у_ дел... С меч_

mp

_неч_но, всё бы_ ва_ ет, и глу_по ве_шать нос... И ес_ли всё о_ пла_ки_вать, не хва_тит прос_то
_той рас_стать_ся боль_ но, к че_ му ши_пы без роз? На све_ те всё слу_ ча_ ет_ ся, но глу_ по ве_шать

con Ped.

poco rit.

Poco meno mosso [Немного медленнее]

слез! Но ес_ли не_ у_ да_ ча_ми то_ бо_ ю на_ чат путь, к че_ му скры_вать: слу_ча_ет_ ся по_
нос! Меч_ та, о_ на, как пти_ ца, к нам в сеть по_пасть долж_на... На то да_на нам мо_ло_дость, на

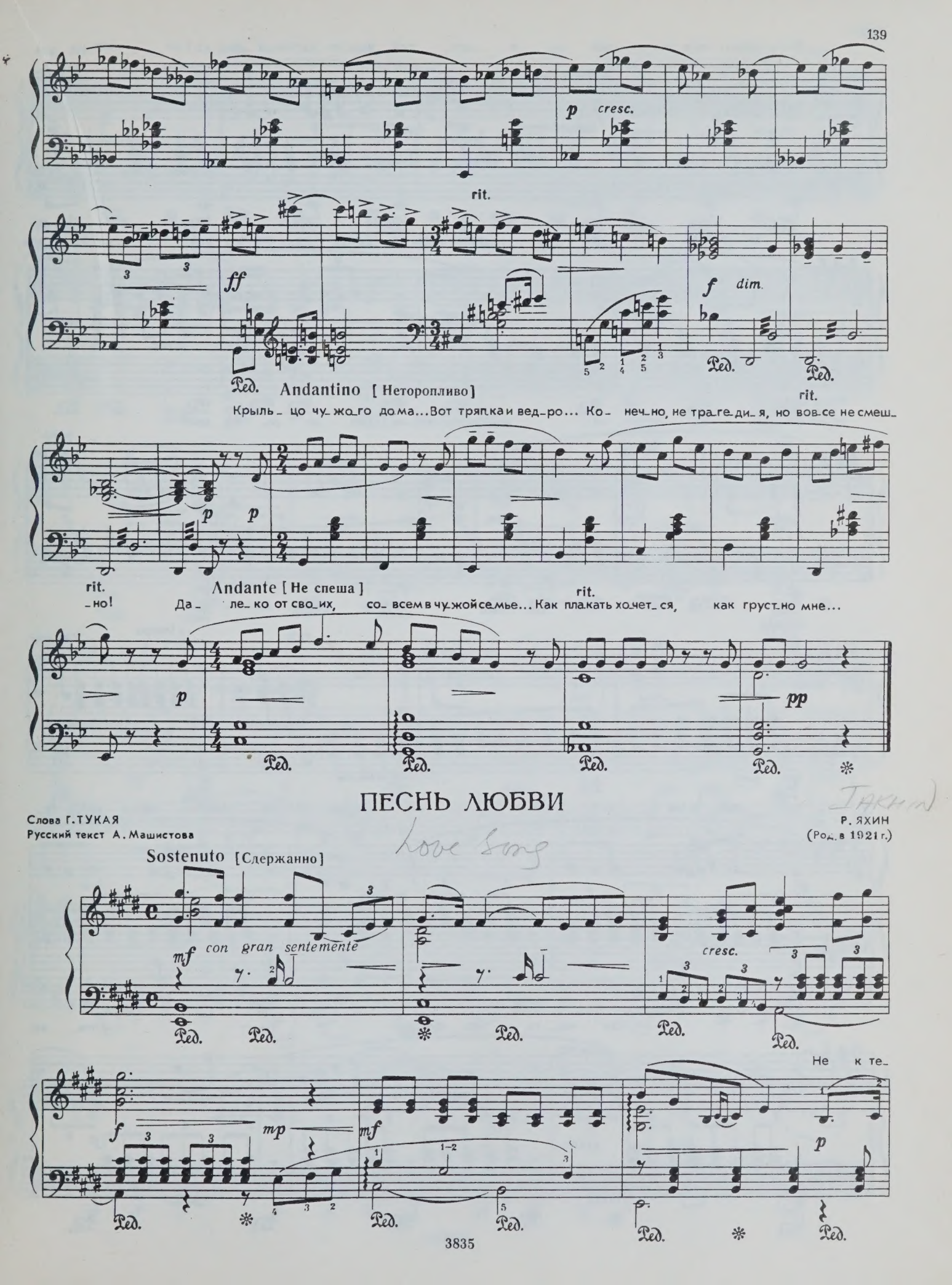
f

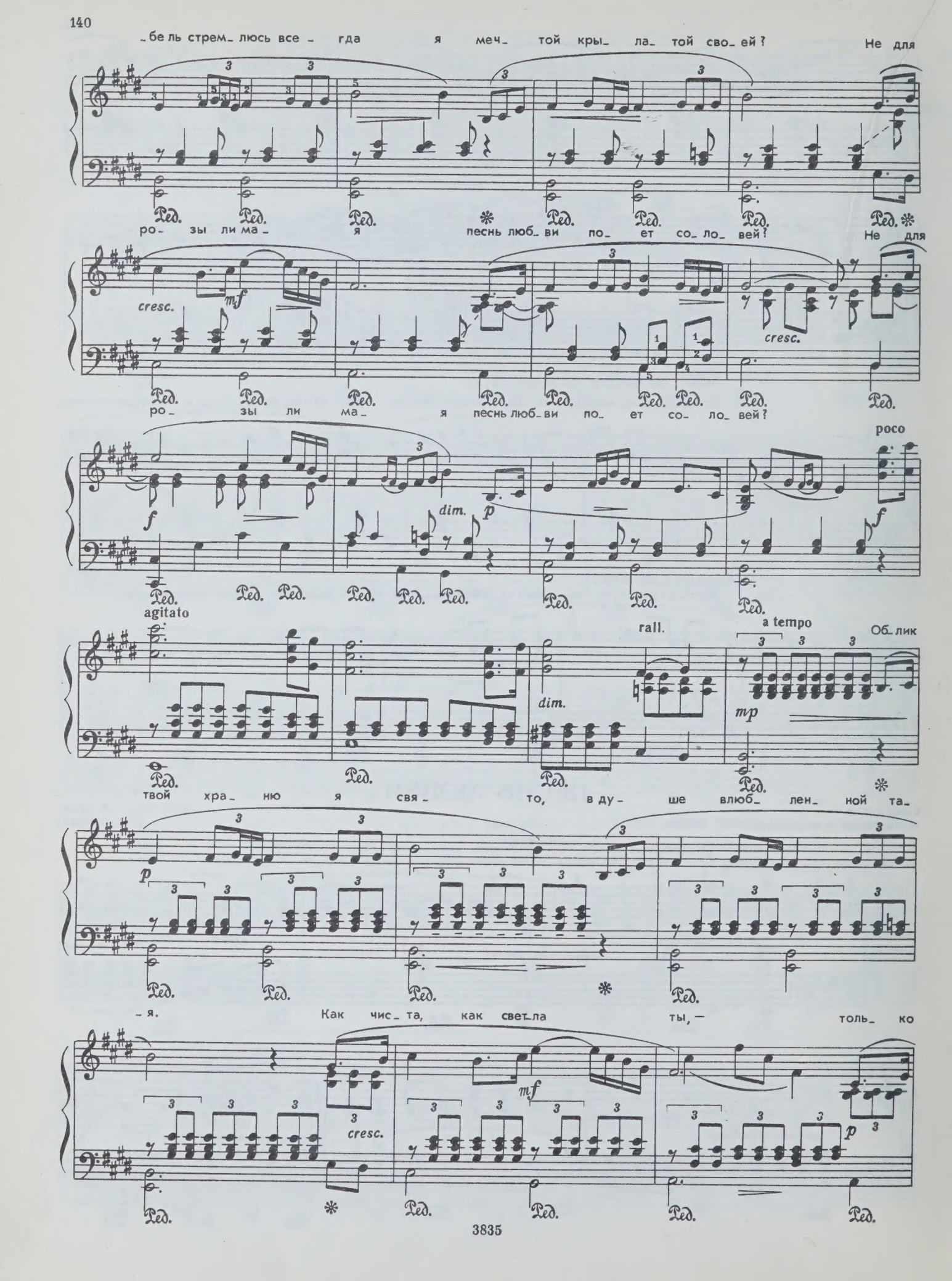
1. 2.

_ро_ ю и всплак_нуть! Крыль_
то да_ на вес_ //_на!

mf *f*

con Ped.


p cresc.
rit.
ff
f dim.
Ped.
Andantino [Неторопливо]
Крыль_цо чу_жо_го до_ма... Вот тряп_ка и вед_ро... Ко_неч_но, не тра_ге_ди_я, но вов_се не смеш_
rit.
p
p
rit.
_но!
Andante [Не спеша]
Да_ле_ко от сво_их, со_всем в чу_жой се_мье... Как пла_кать хо_чет_ся, как груст_но мне...
rit.
p
pp
ПЕСНЬ ЛЮБВИ
Слова Г. ТУКАЯ
Русский текст А. Машистова
Р. ЯХИН
(Род. в 1921 г.)
Sostenuto [Сдержанно]
mf con gran sentemente
cresc.
f
mp
mf
p
Не к те_


бе ль стрем люсь все _ гда я меч_ той кры_ ла_ той сво_ ей? Не для
ро_ зы ли ма_ я песнь люб_ ви по_ ет со_ ло_ вей? Не для
cresc.
mf
ро_ зы ли ма_ я песнь люб_ ви по_ ет со_ ло_ вей?
cresc.
f
dim.
p
росо
agitato
rall.
a tempo
dim.
mp
Об_ лик
твой хра_ ню я свя_ то, в ду_ ше влюб_ лен_ ной та_
p
я. Как чис та, как свет_ла ты, — толь_ ко
mf
cresc.
p

пес_ ня ска_ жет мо_ я, как чис_ та, как свет_

cresc. f

ла ты,— толь ко пес_ ня ска_ жет мо_ я!

dim. mf

пр.р.

p dim. pp ppp

л.р. пр.р. пр.р. л.р.

АРИЯ

(Отрывок)

Г. ГАЛЫНИН
(1922 - 1966)

Adagio [Очень медленно]

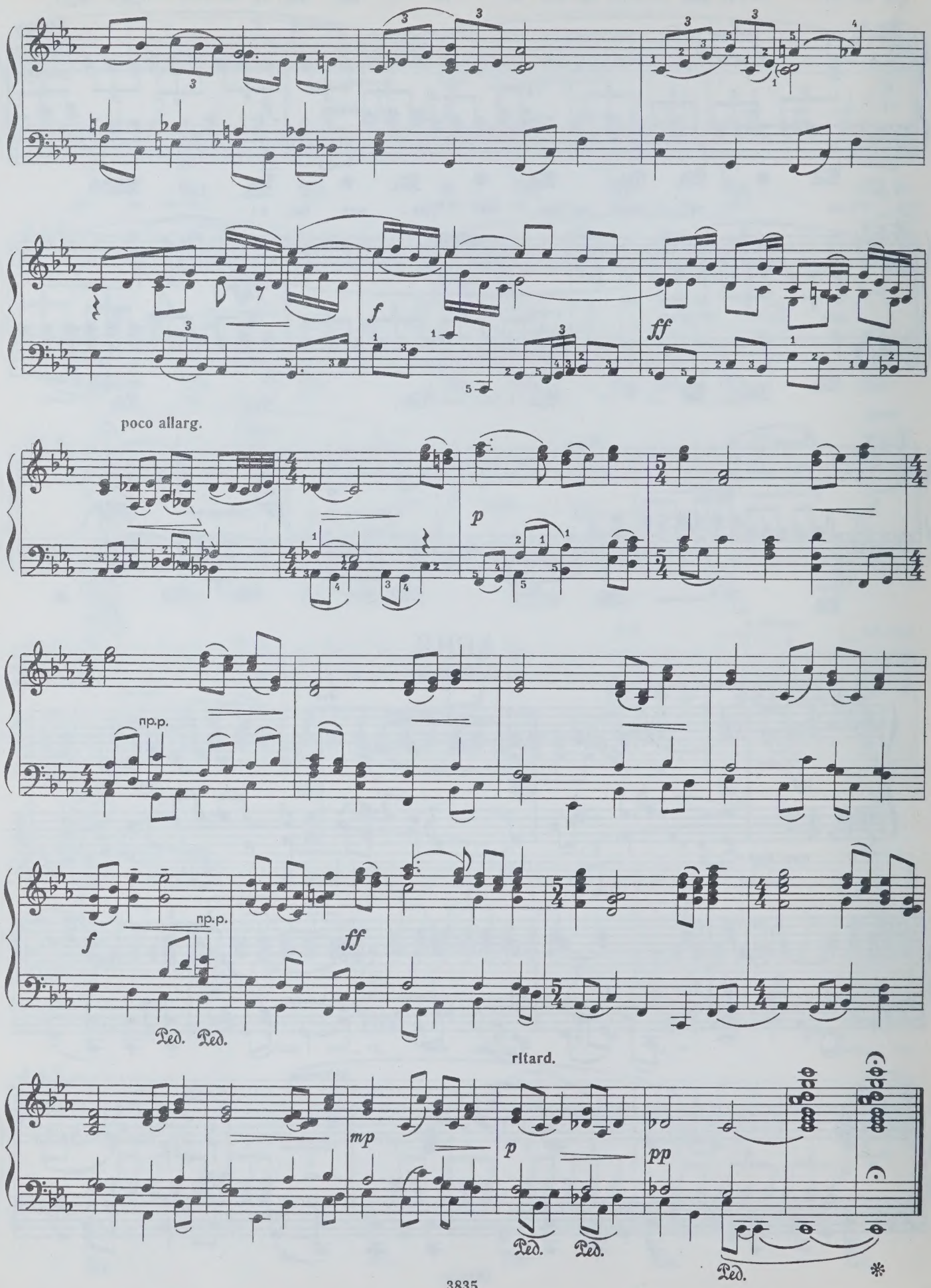
dolce mf

con Ped.

пр.р.

mf dolce

mp


f
ff
poco allarg.
p
пр.р.
пр.р.
f
ff
Ped. Ped.
ritard.
mp
p
pp
Ped. Ped.
Ped.
*

Aleka's arioso

АРИОЗО АЛИКА

из оперетты „Ромео-мой сосед“

from the operetta "Romeo, my neighbour"

GADZHIEV

Слова Л. РУСТАЙКИС и Д. КИСИНА

Р. ГАДЖИЕВ
(Род. в 1922 г.)

Sostenuto [Сдержанно]

mf espress.

Ped. Ped. Ped. Ped.

Сот_ ни
Я по

Ped. * Ped. * Ped. Ped. *

яс_ ных ог_ ней вновь гля_ дят в ок_ на мне, — э_ то зве_ зды за_ жег мой Ба_
у_ ли_ цам э_ тим хо_ дил каж_ дый день, по буль_ ва_ ру бро_ дил по но_

con Ped.

ку! С дет ства мне тут зна_ ком, слов_ но брат, каж_ дый дом, каж_ дый
чам, за цве та_ ла си_ рень, от_ цве_ та_ ла си_ рень, по_ че_

p

Ped. *

дом на род_ном бе_ре_ гу...
_му ж я те_ бя встре_чал?

Мо_ я лю_ бовь,

p

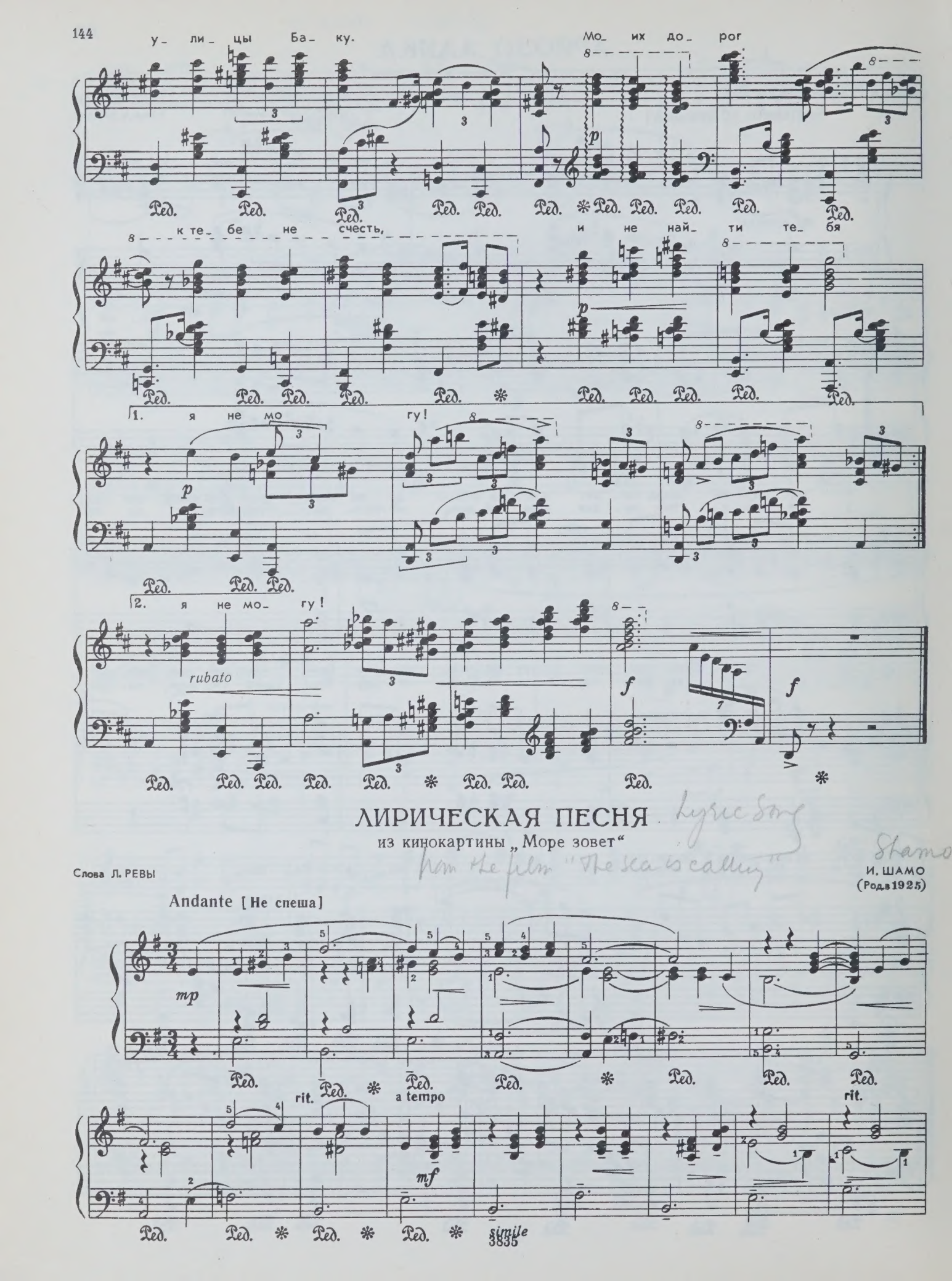
p rubato

Ped. * Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

ты где_ то здесь, к те_ бе плы_ вут все

p mf

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.



ЛИРИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ

Lyric Song

из кинокартины „Море зовет“

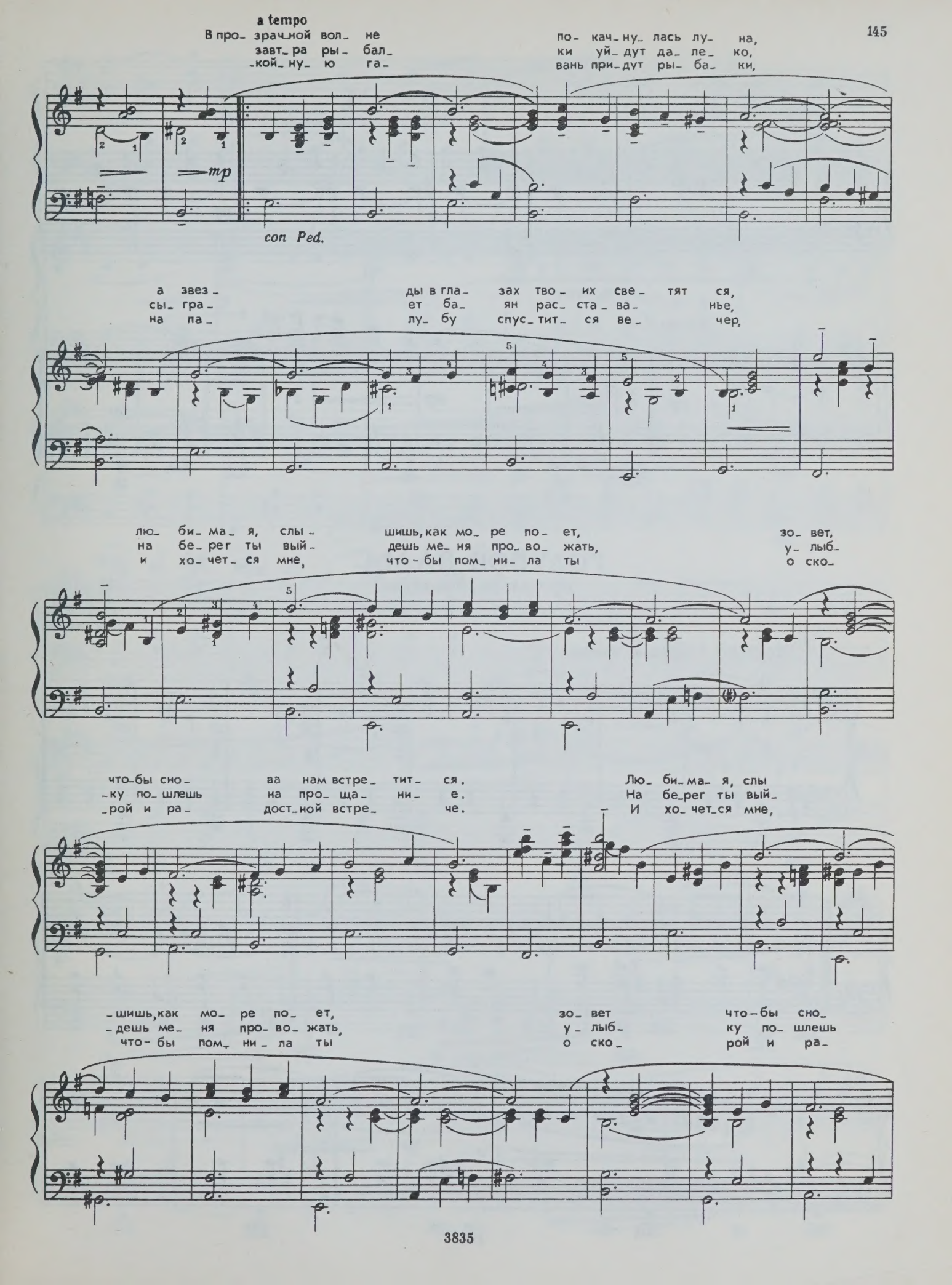
from the film "The sea is calling"

Слова Л. РЕВЫ

И. ШАМО
(Род. в 1925)

Shamo

Andante [Не спеша]


a tempo
В про- зрач-ной вол- не
завт- ра ры- бал-
-кой- ну- ю га-
по- кач- ну- лась лу- на,
ки уй- дут да- ле- ко,
вань при- дут ры- ба- ки,
mp
con Ped.
а звез-
сы- гра-
на па-
ды в гла- зах тво- их све- тят ся,
ет ба- ян рас- ста- ва- нье,
лу- бу спус- тит- ся ве- чер,
лю- би- ма- я, слы-
на бе- рег ты вый-
и хо- чет- ся мне,
шишь, как мо- ре по- ет,
дешь ме- ня про- во- жать,
что- бы пом- ни- ла ты
зо- вет,
у- лыб-
о ско-
что-бы сно-
-ку по- шлешь
-рой и ра-
ва нам встре- тит- ся.
на про- ща- ни- е.
дост-ной встре- че.
Лю- би- ма- я, слы
На бе-рег ты вый-
И хо- чет-ся мне,
-шишь, как мо- ре по- ет,
-дешь ме- ня про- во- жать,
что- бы пом- ни- ла ты
зо- вет
у- лыб-
о ско-
что- бы сно-
ку по- шлешь
рой и ра-

Для повторения

-ва нам встре- тит- ся?
на про- ща- ни- е.
-дост- ной встре-

mp

Для окончания

2. А
3. В спо-//-че.

mp mp p pp

Ped. Ped. Ped.

The Blue Waltz

ГОЛУБОЙ ВАЛЬС

Из балета „Маскарад“

from the ballet Mascarade

Laputin

Л. ЛАПУТИН
(Род в 1929 г.)

Allegretto [Довольно быстро]

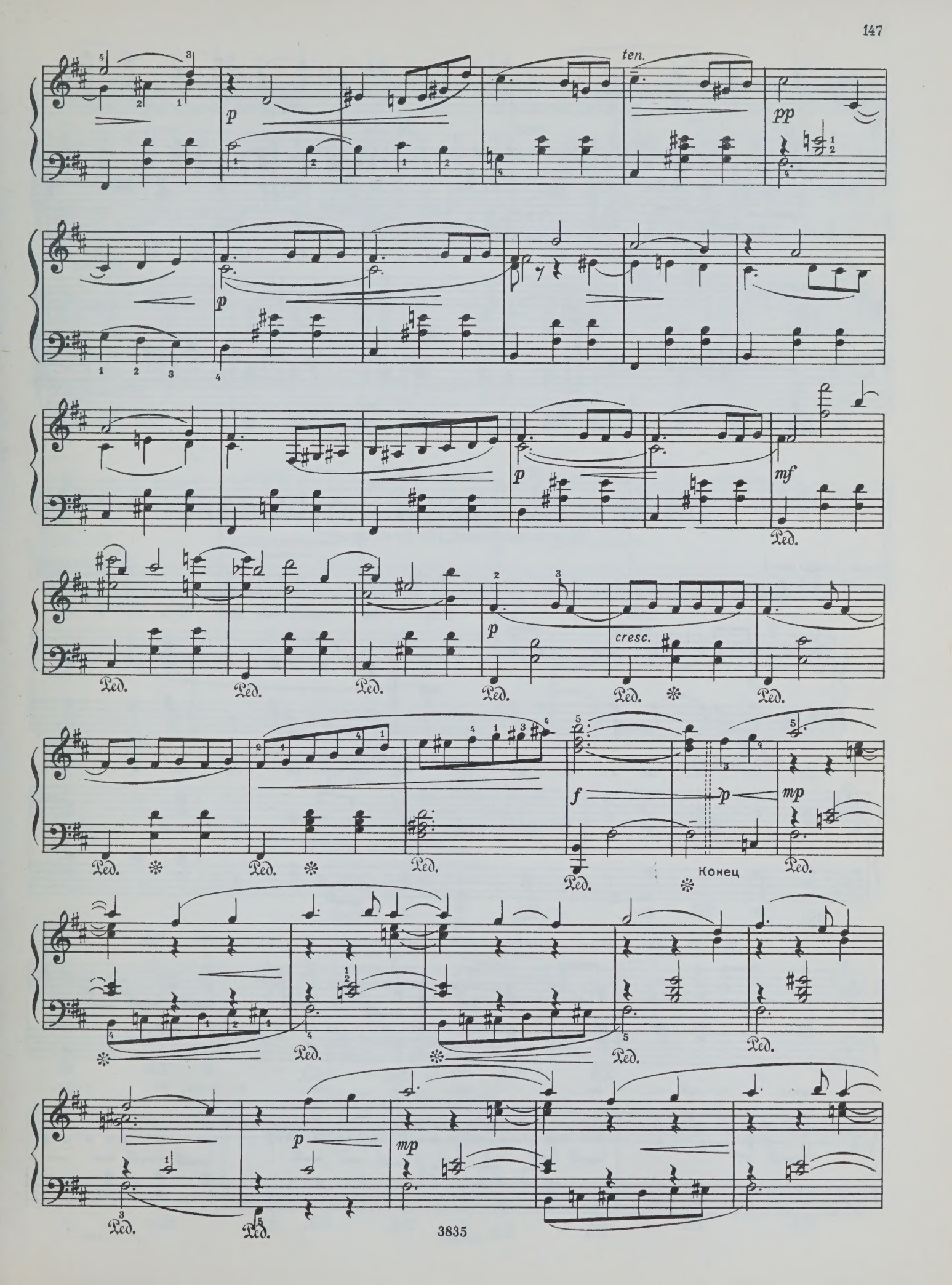
p cresc. p

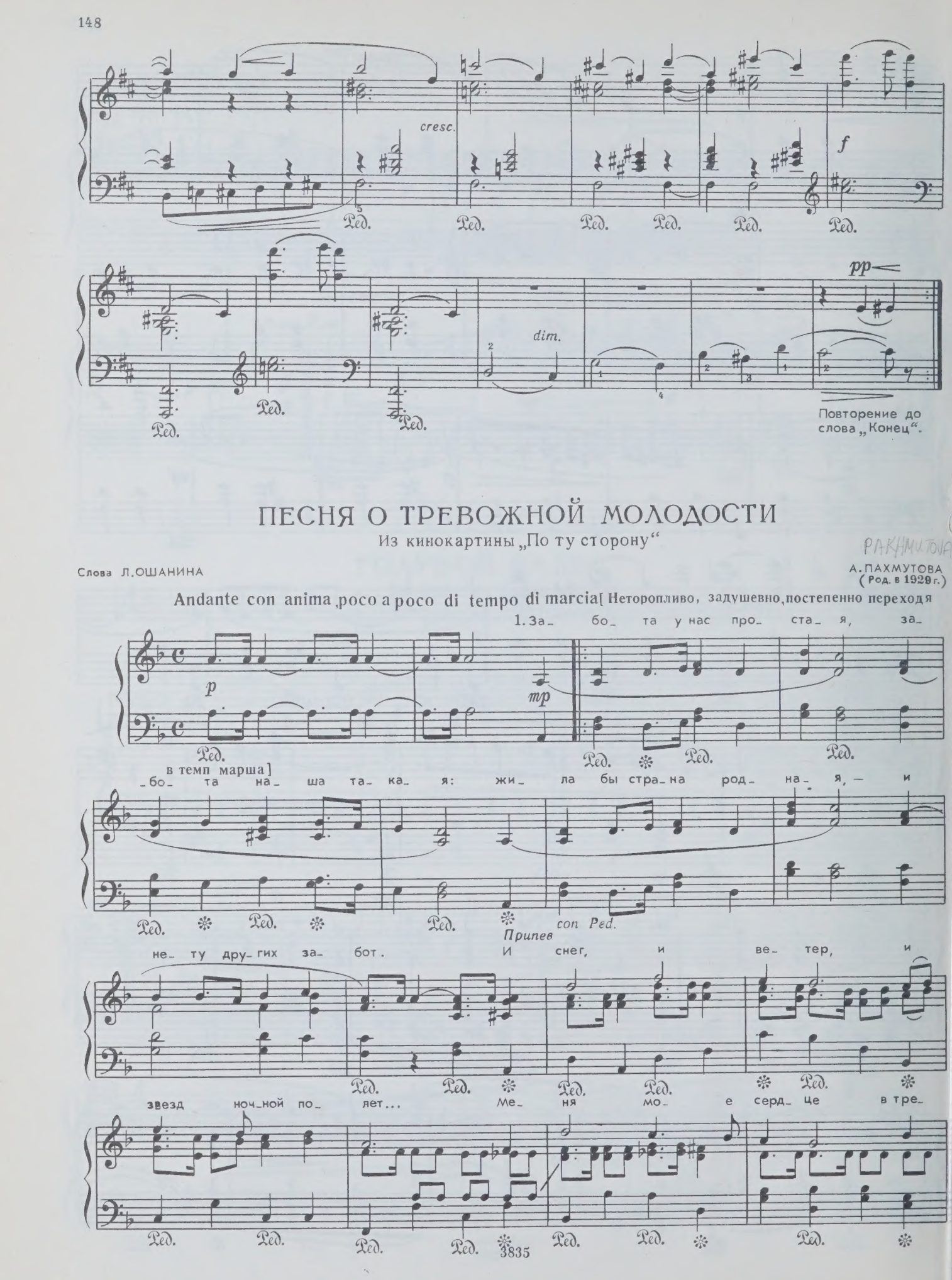
p

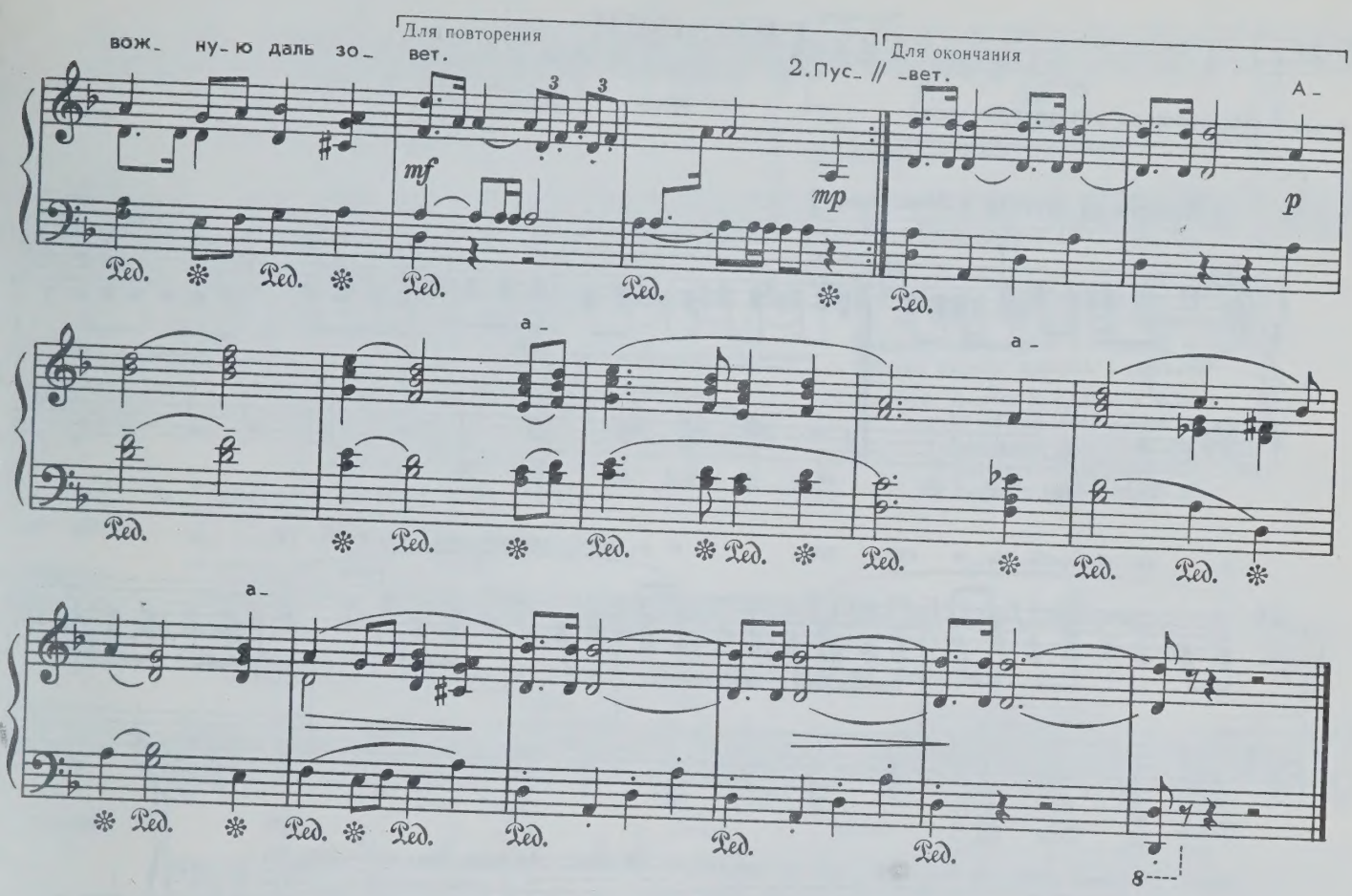
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

p

Ped. Ped. con Ped.


ten.
p
pp
p
p
mf
Ped.
p
cresc.
f
p
mp
Конец
p
mp


cresc.
f
dim.
pp
Повторение до слова „Конец“.
ПЕСНЯ О ТРЕВОЖНОЙ МОЛОДОСТИ
Из кинокартины „По ту сторону“
Слова Л. ОШАНИНА
А. ПАХМУТОВА
(Род. в 1929 г.)
Andante con anima, poco a poco di tempo di marcia [Неторопливо, задушевно, постепенно переходя в темп марша]
p
mp
1. За_ бо_ та у нас про_ ста_ я, за_ бо_ та на_ ша та_ ка_ я: жи_ ла бы стра_ на род_ на_ я, — и не_ ту дру_ гих за_ бот.
Припев
И снег, и ве_ тер, и звезд ноч_ной по_ лет...
Ме_ ня мо_ е серд_ це в тре_
con Ped.
3835



2. Пускай нам с тобой обоим
Беда грозит за бедою,
Но дружба моя с тобою
Лишь вместе со мной умрет.

Припев: И снег, и ветер,
И звезд ночной полет...
Меня мое сердце
В тревожную даль зовет.

3. Пока я ходить умею,
Пока глядеть я умею,
Пока я дышать умею,
Я буду идти вперед.

Припев.

4. И так же, как в жизни каждый,
Любовь ты встретишь однажды, —
С тобою, как ты, отважна
Сквозь бури она пойдет.

Припев.

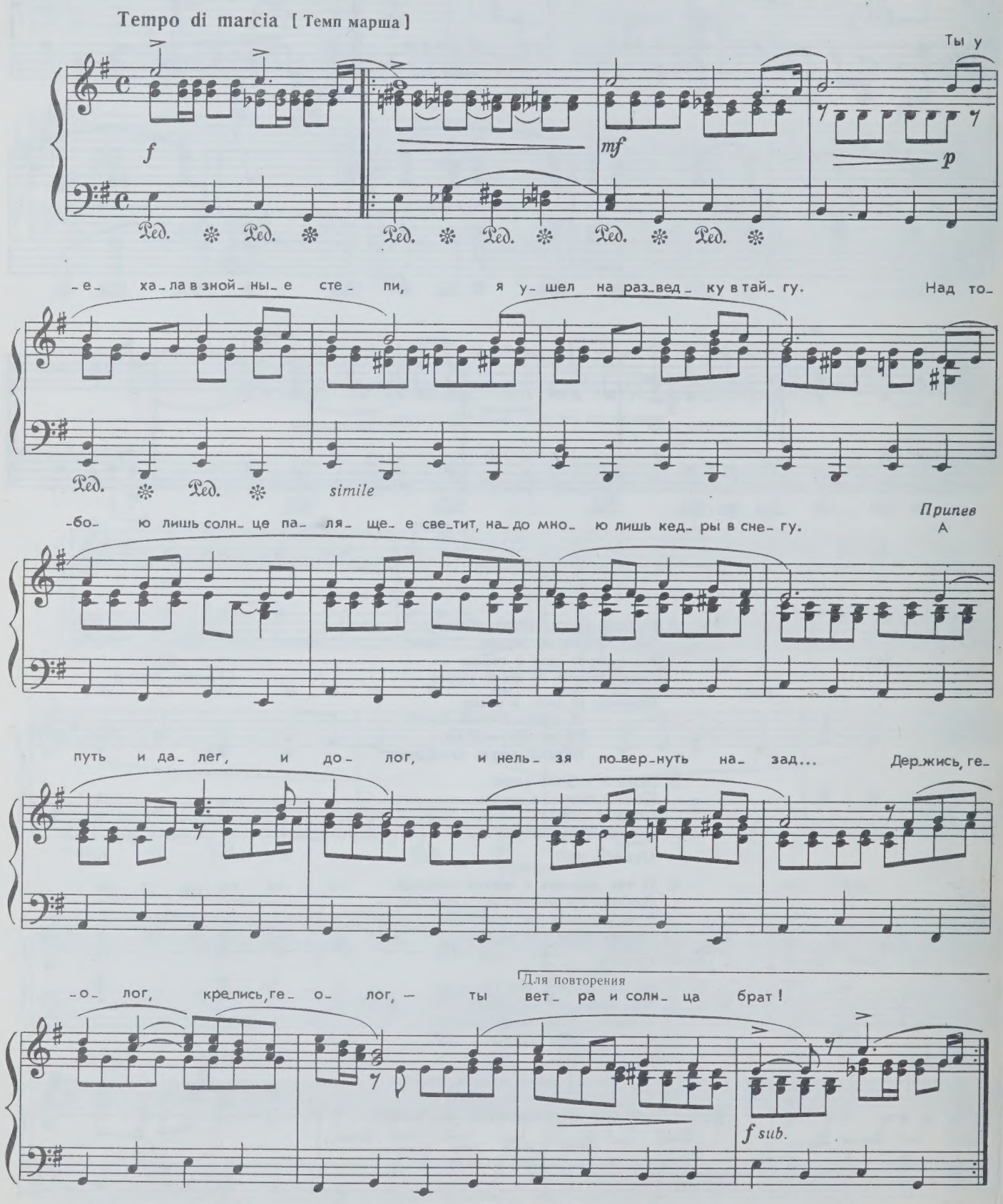
5. Не думай, что всё пропели,
Что бури все отгремели, —
Готовься к великой цели,
А слава тебя найдет.

Припев: И снег, и ветер,
И звезд ночной полет...
Меня мое сердце
В тревожную даль зовет.

Dialogues

ГЕОЛОГИ

Слова С. ГРЕБЕННИКОВА и Н. ДОБРОНРАВОВА



Tempo di marcia [Темп марша]

Ты у-е-ха-ла в зной-ны-е сте-пи, я у-шел на раз-вед-ку в тай-гу. Над то-бо-ю лишь солн-це па-ля-ще-е све-тит, на-до мно-ю лишь кед-ры в сне-гу.

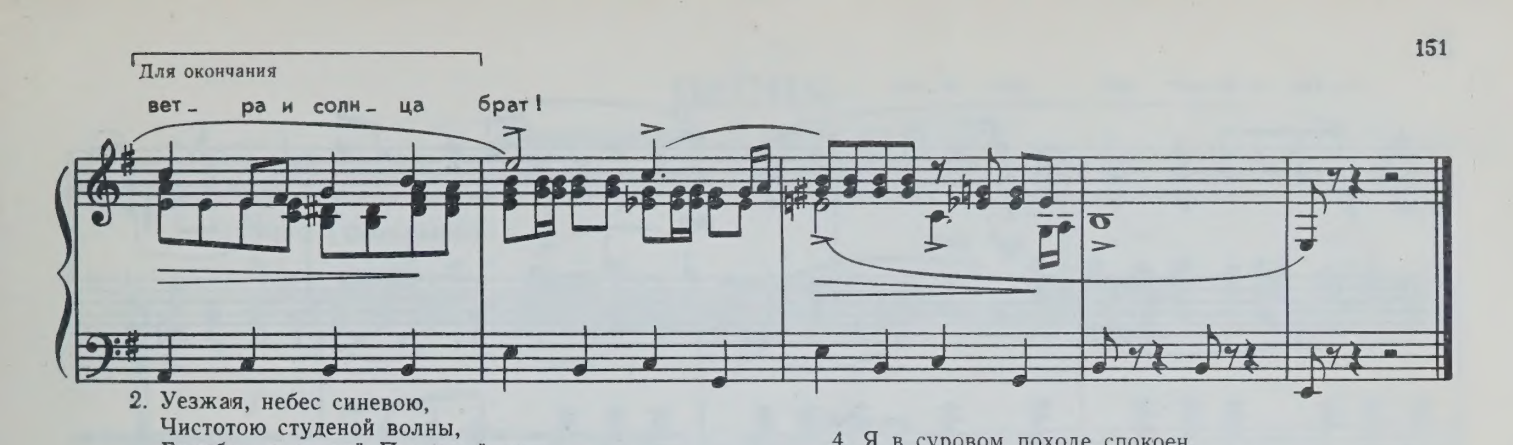
simile

Припев

А путь и да-лег, и до-лог, и нель-зя по-вер-нуть на-зад... Дер-жись, ге-о-лог, кре-лись, ге-о-лог, — ты вет-ра и солн-ца брат!

Для повторения

f sub.



2. Уезжая, небес синевою,
Чистотою студеной волны,
Голубою заветной Полярной звездою
Поклялись в нашей верности мы.

Припев: А путь и далек, и долог,
И нельзя повернуть назад...
Держись, геолог,
Крепись, геолог, —
Ты ветра и солнца брат!

3. Лучше друга нигде не найду я —
Мы геологи оба с тобой,
Мы умеем и в жизни руду дорогую
Отличать от породы пустой.

Припев.

4. Я в суровом походе спокоен,
Ты со мной — в каждой песне моей...
Закаленная ветром и стужей, и зноем,
Только крепче любовь и сильней!

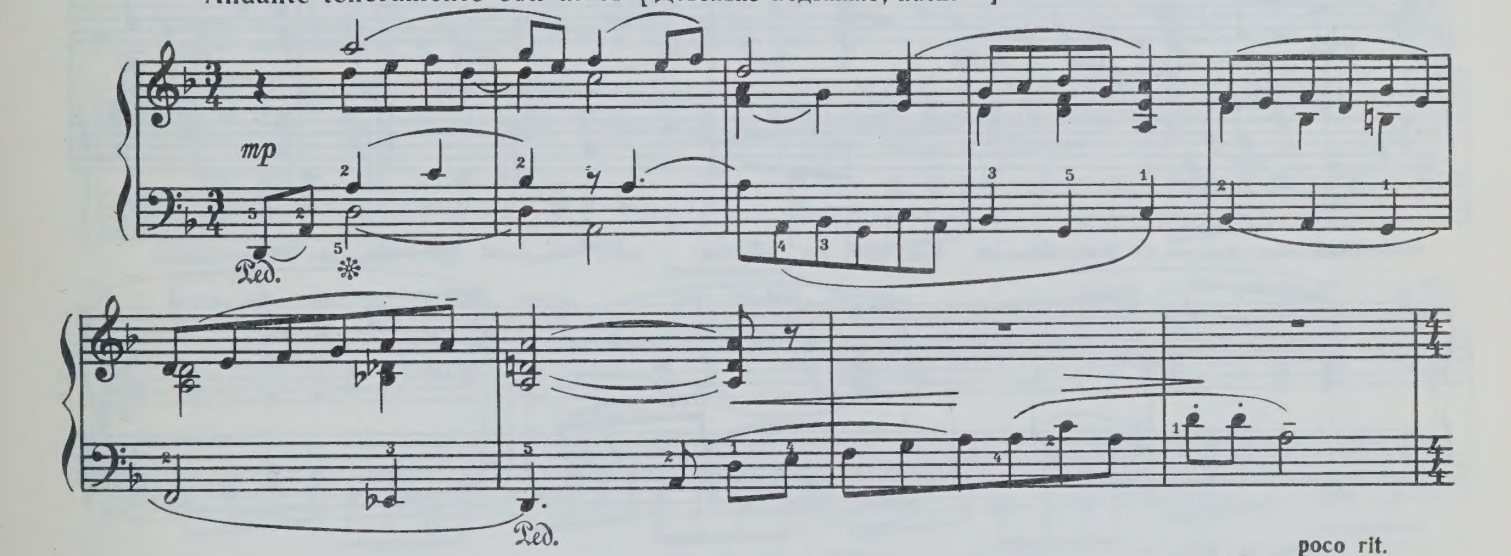
Припев: А путь и далек, и долог,
И нельзя повернуть назад...
Держись, геолог,
Крепись, геолог, —
Ты ветра и солнца брат!

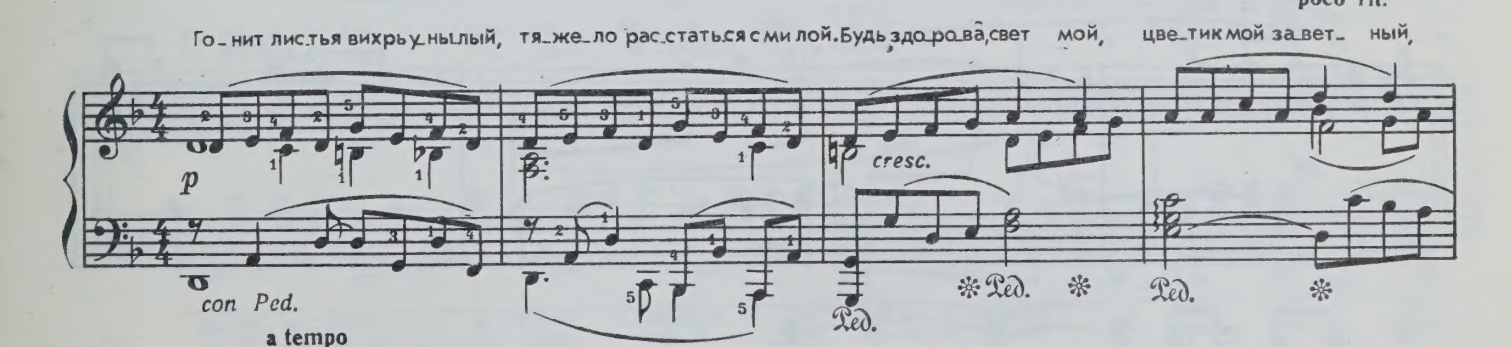
ГОНИТ ЛИСТЬЯ ВИХРЬ УНЫЛЫЙ

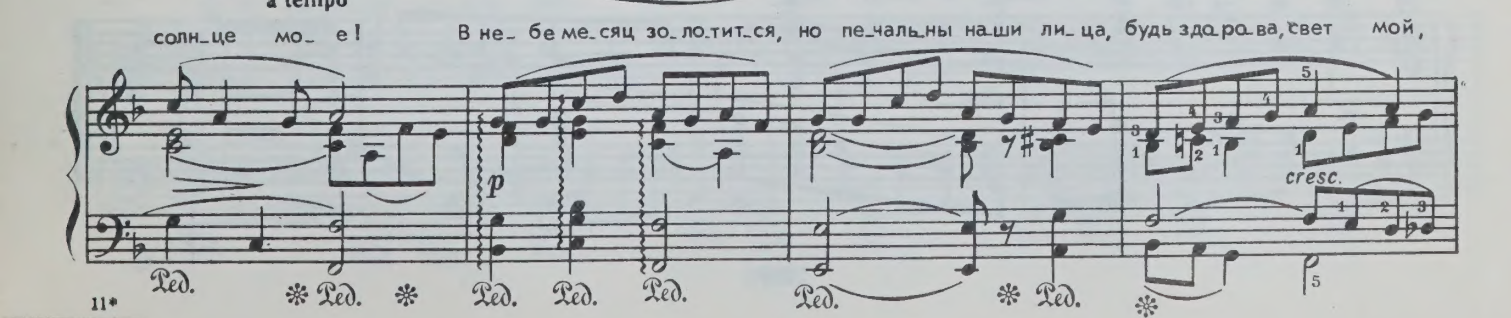
Слова Ш. ПЕТЁФИ
Перевод Я. Галицкого

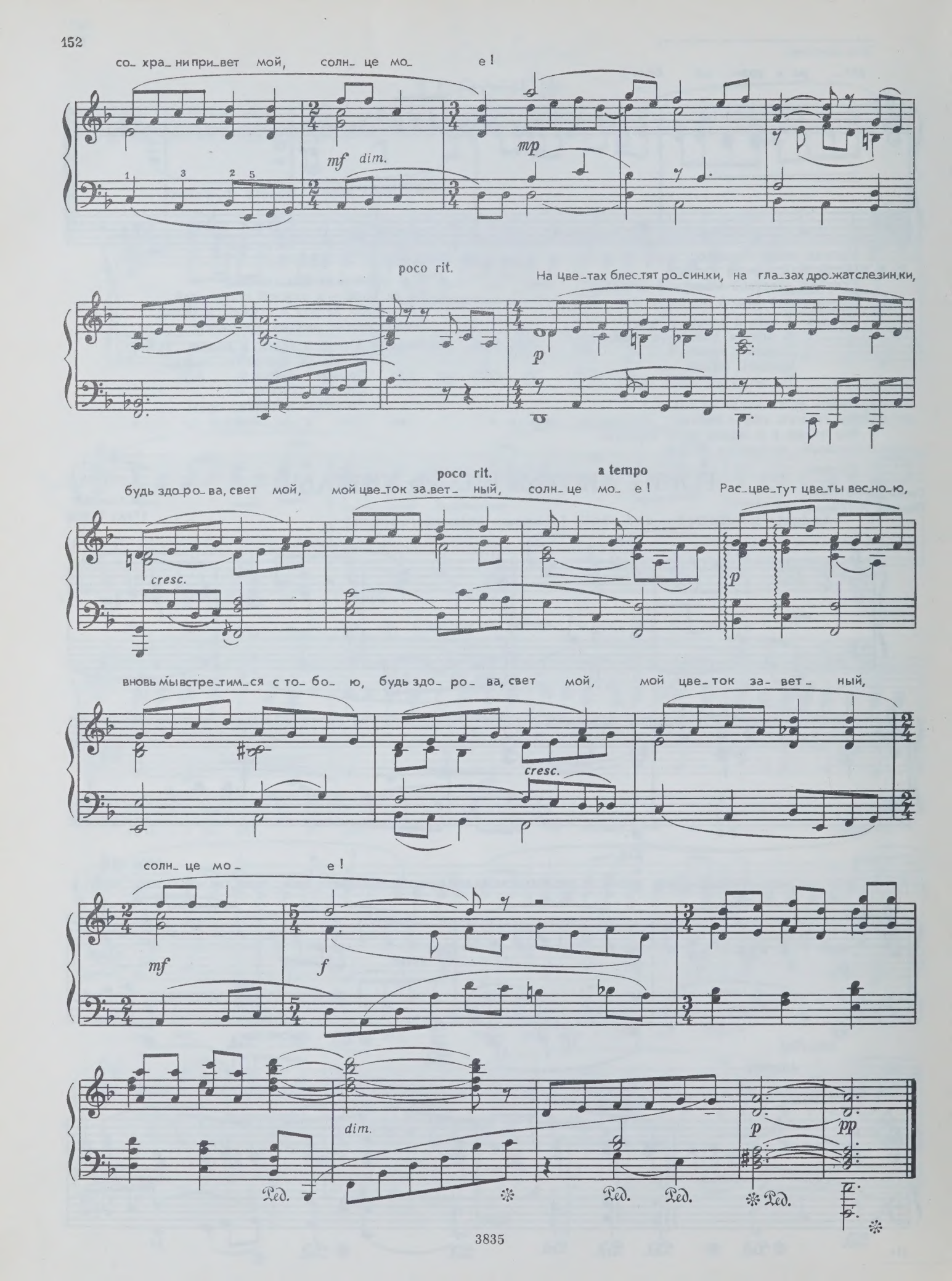
Tamberg
Э. ТАМБЕРГ
(Род. в 1930 г.)

Andante teneramente con moto [Довольно подвижно, ласково]








со_ хра_ ни при_вет мой, солн_ це мо_ е!
mf dim.
mp
poco rit.
На цве_тах блес_тят ро_син_ки, на гла_зах дро_жат сле_зин_ки,
p
poco rit.
a tempo
будь здо_ро_ва, свет мой, мой цве_ток за_вет_ ный, солн_ це мо_ е!
Рас_цве_тут цве_ты вес_но_ю,
cresc.
p
вновь мы встре_тим_ся с то_ бо_ ю, будь здо_ ро_ ва, свет мой, мой цве_ток за_ вет_ ный,
cresc.
солн_ це мо_ е!
mf
f
dim.
p
pp
Ред.
Ред.
Ред.
Ред.

ПЕСНЯ

из кинокартины „Я шагаю по Москве“

Song

Pen the film "I am walking around Moscow"

Petrov

Слова Г. ШПАЛИКОВА

А. ПЕТРОВ
(Род в 1930 г)

Animato [Оживленно]

f

Ped. * Ped. * Ped. Ped. Ped. Ped. * Ped. *

Бы_ ва_ ет, всё на
я и_ ду, ша_

mf

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

све_те хо_ро_шо, в чем де_ ло_сра_зу не пой_ мешь. А прос_ то лет_ ний
_га_ю по Моск_ве, и_ я е_ще пройти смо_ гу со_ ле_ ный Ти_ хий

con Ped.

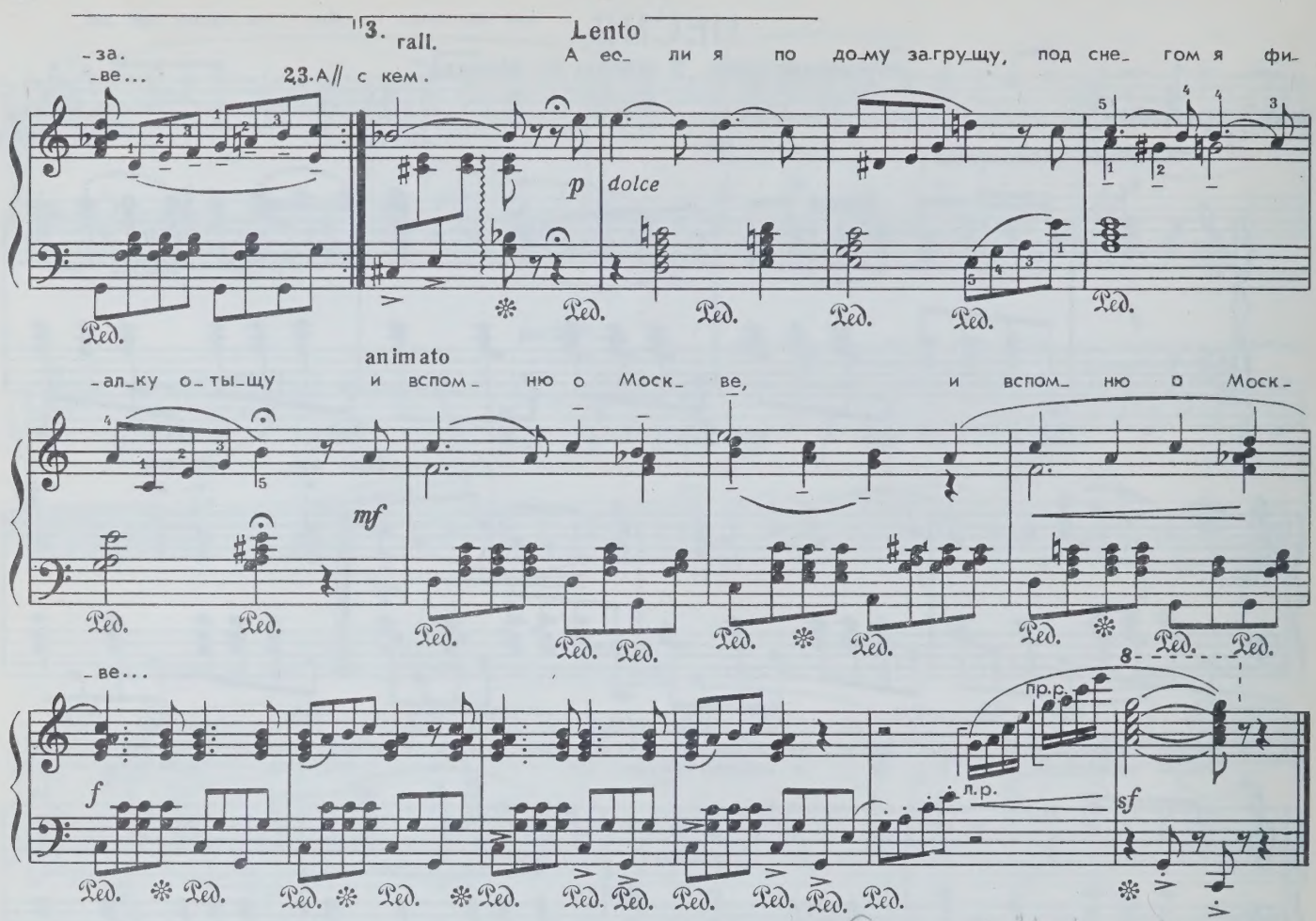
дождь про_ шел, нор_ маль_ ный лет_ний дождь. Мель_ кнет в тол_пе зна_
о_ ке_ ан, и тунд_ ру и тай_ гу. Над лод_ кой бе_ лый

_ко_мо_ е ли_цо, ве_ се_ лы_ е гла_ 1.2. за. А в них бе_ жит Са_
па_рус рас_пу_щу, по_ ка не зна_ ю с кем. А ес_ ли я по

Ped. * Ped. * Ped. *

_до_во_ е кольцо, а в них бле_стит Са_ до_во_е коль_цо и лет_ ня_ я гро_
до_му за_гру_щу, под сне_ гом я фи_ ал_ку о_ ты_щу и вспом_ ню о Моск_

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

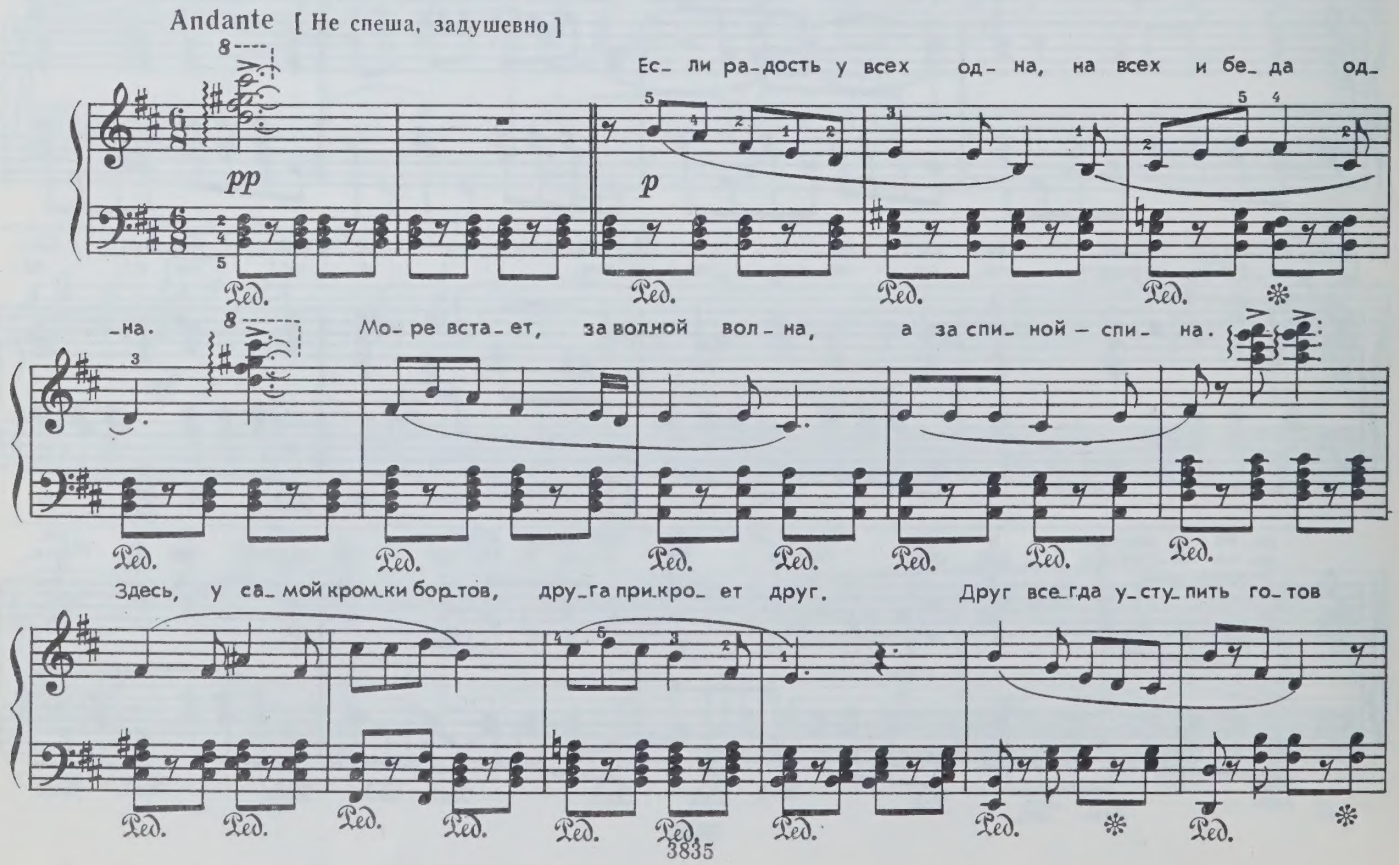


ПЕСНЯ О ДРУГЕ

Song of the friend

Из кинокартины „Путь к причалу"

Слова Г. ПОЖЕНЯНА



мес_то в шлюп_ке и круг.

_го не на_до про_сить ни о чем, с ним не страш_на бе_да. Друг мой-тре_тье мо_е пле_чо-

бу_дет со мной все_гда. Ну, а слу_чит_ся, что он влюб_лен, а я на е_го пу_ти — уй-

замедляя в темпе

_ду с до_ро_ги, та_ков за_кон: тре_тий дол_жен уй_ти.

Тре_тий дол_жен уй_ти.

МАРШ

March

Из оперы „Не только любовь"

from the opera "not only love"

Р. ЩЕДРИН
(Род. в 1932 г.)

Tempo di marcia [Темп марша]

mp sf f

ff sf f marcato

sf destinto sf

f marcato sf

f sf sf

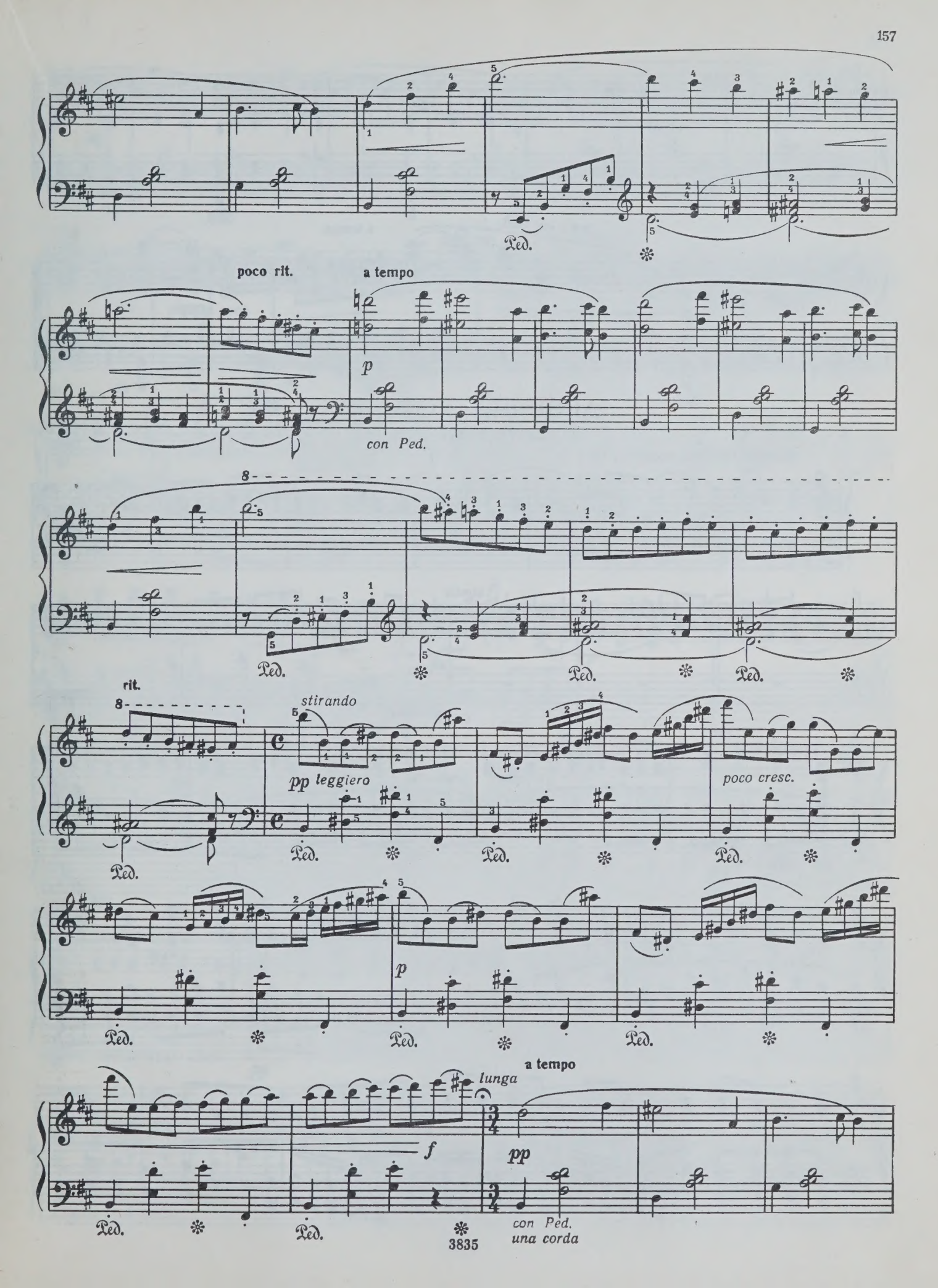
Variations

ВАРИАЦИЯ ЦАРЬ-ДЕВИЦЫ

из балета „Конек-горбунок“

Più lento (tempo poco rubato)[Довольно медленно(в свободном темпе)]

pp p simile


poco rit.
a tempo
p
con Ped.
rit.
stirando
pp leggiero
poco cresc.
p
a tempo
lunga
f
pp
con Ped.
una corda

poco rit. a tempo

p ppp

ДЕВИЧИЙ ХОРОВОД

Maidens' round dance from the ballet Konek-gorbunek

из балета „Конек-горбунок“

Moderato [Умеренно] (♩=96)

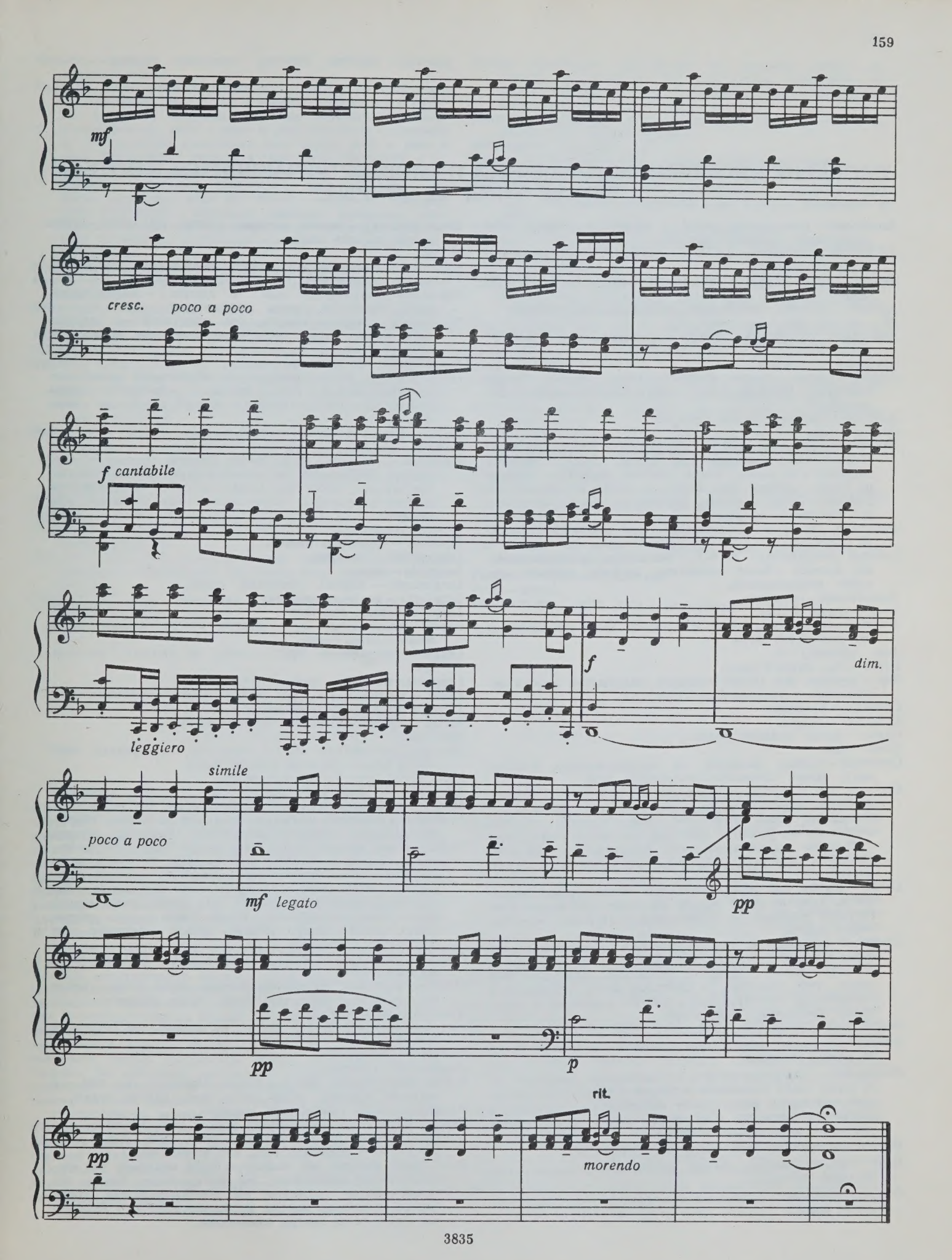
pp dolcissimo

simile

mp legato

pp sotto voce

bassi leggierissimo sempre


mf
cresc.
poco a poco
f cantabile
leggiero
f
dim.
simile
poco a poco
mf legato
pp
pp
p
rit.
pp
morendo

СЛОВАРИК ИНОСТРАННЫХ НАЗВАНИЙ И СЛОВ, ВСТРЕЧАЮЩИХСЯ В НОТНОМ ТЕКСТЕ ТОМА VI «ЛИРЫ»

Accelerando (сокращения: *accel.* и *acceler.*) — ускоряя, *poco accelerando* — немного ускоряя.

Ad libitum (сокращение: *ad lib.*) — исполнять по усмотрению и вкусу исполнителя.

Adagio — очень медленно; *adagio non tanto* — не очень медленно.

Agitato — страстно, возбужденно, тревожно, взволнованно.

Al — до, *al fine* — до конца.

Allargando (сокращение: *allarg.*) — расширяя, т. е. замедляя; *molto allargando* — очень замедляя.

Allegretto — подвижно.

Allegro — скоро; *allegro giocoso* — скоро, игриво; *allegro moderato* — умеренно скоро; *allegro risoluto* — скоро и решительно.

Amoroso — любовно, нежно, страстно.

Ancora — еще

Andante (сокращение: *and.*) — медленно, не спеша, умеренно скоро; *andante cantabile* — не спеша, певуче; *andante languido* — не спеша, томно: *andante moderato* — умеренно скоро; *andante non tanto* — не очень медленно; *più andante* — более медленно; *andante sostenuto* — не спеша, не торопливо, сдержанно.

Andantino — неторопливо; *andantino quasi allegretto* — довольно подвижно.

Animato (сокращение: *anim.*) — оживленно, воодушевленно; *più animato* — более оживленно; *pochetto animato* — немного воодушевляясь.

Appassionato — страстно.

Assai — очень, весьма.

A tempo — в прежнем темпе, в основном темпе произведения или данной его части.

Avec (франц.) — с.

Basso — бас, нижний голос.

Ben — хорошо; *ben tenuto* — хорошо выдерживая звук в соответствии с указанной длительностью.

Cadenza — каденция.

Cantabile — певуче.

Canto — пение, верхний голос.

Come — как.

Commodo — удобно (указание на непринужденное исполнение); *tempo commodo* — умеренный темп.

Con — с; *con eleganza* — с изяществом, изящно; *con espressione* — с выражением, выразительно; *con dolcezza* — с нежностью, мягко, нежно; *con forza* — с силой; *con gran sentimento* — с большим чувством; *con molto espressione* — с большим выражением, очень выразительно; *con semplicita* — с простотой, искренне; *con tenerezza* — нежно, мягко.

Corda — струна; *una corda* — буквально «одна струна», указание на нажатие левой педали; *tre corde* — буквально «три струны», указание на необходимость отпустить нажатую левую педаль.

Crescendo (сокращение: *cresc.*) — постепенно увеличивая силу звука с момента данного обозначения; *molto crescendo* (и *crescendo molto*) — быстро и интенсивно наращивая силу звука; *poco crescendo* (и *crescendo poco*), *poco a poco crescendo* (и *crescendo poco a poco*) — понемногу и постепенно увеличивая силу звука.

Decrescendo — уменьшать силу звука после *crescendo*.

Delicatissimo — как можно более утонченно, деликатно, изящно, нежно, изысканно.

Diminuendo — (сокращение: *dim.*) — постепенно уменьшая силу звука; *molto diminuendo* — быстро и значительно уменьшая силу звука; poco a poco *diminuendo* — понемногу и постепенно уменьшая силу звука; *sempre diminuendo* — уменьшая силу звука все время.

Distinto — отчетливо, ясно, утонченно, чеканно.

Dolce — нежно, ласково, сладко; *dolcissimo* — то же в самой большой степени.

Dolcezza — нежность, мягкость; *con dolcezza* — с нежностью, мягко, нежно.

Doux (франц.) — нежно, ласково, сладко; *très doux* — очень нежно, ласково, сладко.

E, ed — и.

Eleganza — изящество, элегантность, изысканность; *con eleganza* — с изяществом (изящно, изысканно).

Espressivo (сокращения: *espr.* и *espress.*) — выразительно; *molto espressivo* — очень выразительно.

Espressione — выразительность; *con espressione* — с выражением, выразительно; *senza espressione* — без выражения, невыразительно.

Fine — конец; *al fine* — до конца.

Forte — громко, сильно (сокращения обозначений разной степени громкости: *f* — *forte* — громко; *ff* — *fortissimo* — очень громко; *fff* — *forte fortissimo* — со всей силой, как можно громче).

Forza — сила; *con forza* — с силой, сильно.

Giocoso — игриво.

Glissando — глиссандо, т. е. быстро скользя пальцем по клавиатуре фортепиано, не останавливаясь на промежуточных звуках и четко беря только первый и последний звук участка клавиатуры, подпадающего под указанное обозначение.

Gran — большой.

Grazioso — грациозно, изящно.

Lamentabile — жалобно.

Languido — томно.

Largamente — широко, протяжно, полно.

Larghetto — довольно широко.

Largo — широко, величаво.

Legato (сокращение: *leg.*) — связно, слитно, плавно; *legato molto* — очень связно.

Leggiero (сокращение: *legg.*) — легко, без нажима в исполнении.

Leggierissimo — как можно более легко.

Lento — медленно; *poco più lento* — немного медленнее.

L'istesso tempo — прежний темп.

Lunga — продолжительная, долгая пауза.

Ma — но.

Marcato (сокращение: *marc.*) — выделяя, подчеркивая; *marcato il basso* — выделяя нижний голос.

Mf — *mezzo forte* — не очень громко.

Mp — *mezzo piano* — не очень тихо.

Meno — менее, меньше; *meno mosso* — менее быстро.

Moderato — умеренно, не быстро; *moderato parlando* — умеренно, говорком; *moderato tristamente* — умеренно, грустно.

Molto — очень, весьма, много, очень много; *molto allargando* — сильно замедляя; *andante molto* — очень медленно; *molto cantabile* — очень певуче; *molto crescendo* — быстро и интенсивно наращивая силу звука; *molto diminuendo* — быстро и значительно уменьшая силу звука; *molto espressivo* — очень выразительно; *legato molto* — очень слитно, связно, плавно; *molto ritenuto* — сильно сдерживая темп исполнения и замедляя.

Morendo (сокращение: *mor.*) — замирая, т. е. постепенно сводя звучность на нет.

Mosso — подвижно, оживленно, быстро; *meno mosso* — менее подвижно, медленнее; *più mosso* — более подвижно.

Naive (франц.) — наивно.

Non — не; *non legato* — не слитно, не плавно; *non tanto* — не сильно.

Parlando — говорком.

Passionato — страстно.

Pedale (сокращение: *ped.*) — педаль (правая); *con ped.* — с педалью (правой); *senza ped.* — снять правую педаль.

Pesante — грузно, тяжеловесно, увесисто.

Piano — слабо, тихо (сокращения разных степеней *piano*: *p* — *piano* — тихо; *pp* — *pianissimo* — очень тихо; *ppp* — *piano pianissimo* — предельно тихо, как можно тише)

Più — более, больше; *più andante* — более медленно; *più animato* — более оживленно; *più dolce* — более нежно; *più mosso* — более подвижно; *più prestissimo* — еще более быстро, предельно быстро, насколько возможно быстрее; *più vivo* — более быстро, оживленнее.

Pochetto — немного, немножко; *pochetto animato* — немного воодушевляясь.
Poco, un poco — немного, несколько; *poco a poco* — постепенно, понемногу; *poco accel.* — немного ускоряя; *poco agitato* — несколько возбужденнее; *poco animato* — несколько воодушевляясь; *poco* и *poco a poco crescendo* — понемногу и постепенно увеличивая силу звука; *poco* и *poco a poco diminuendo* — уменьшая силу звука понемногу и постепенно; *poco meno mosso* — несколько медленнее; *poco moderato* — несколько замедленно; *poco più lento* — немного медленнее; *poco più mosso* — несколько быстрее; *poco rallentando* — несколько замедляя движение; *poco ritenuto* — несколько сдерживая темп исполнения; *poco a poco stringendo* — постепенно «сжимая», т. е. ускоряя темп исполнения.
Presto — очень быстро; *prestissimo* — предельно быстро.
Quasi — как бы, как будто, будто бы; *quasi cadenza* — как бы каденция.
Rallentando (сокращение: *rall.*) — задерживая, замедляя движение; *poco rallentando* — несколько замедляя движение.
Risoluto — решительно, мужественно, бодро.
Ritardando (сокращение: *ritard.*) — замедляя темп исполнения.
Ritenuto (сокращение: *rit.* и *riten.*) — замедляя, сдерживая движение; *molto ritenuto* — сильно сдерживая темп исполнения и замедляя; *poco ritenuto* — несколько сдерживая темп исполнения; *sempre ritenuto* — все время сдерживая темп исполнения.
Rubato — не строго придерживаясь основного темпа, ритма и метра (т. е. допуская в выразительных целях увеличение и уменьшение длительности отдельных нот), что порождает индивидуальный в ритмическом отношении стиль исполнения.
Scherzando — шутливо.
Semplice — просто, естественно, безыскусственно.
Semplicita — простота, естественность; *con semplicita* — с простотой, искренне.
Sempre — всегда, все время, постоянно (добавляется к таким темповым обозначениям, как *diminuendo, leggiero, ritenuto* и т. п.).
Senza — без; *senza espressione* — без выразительности: *senza ped.* — без правой педали.
Simile — «похожий», «подобный»; это указание требует исполнять дальше точно так, как раньше (относится ко всему дальнейшему участку нотного текста единообразного строения).
Sforzando (сокращение: *sf.*) — внезапный сильный акцент на данной ноте, данном аккорде.
Smorzando — замирая.
Sonore (сокращение: *son.*) — звучно, отчетливо, громко.
Sopra — на, над, наверху, выше.
Sostenuto (сокращение: *sost.*) — сдержанно, сосредоточенно (при этом точно выдерживая темп и ритм, указанные в нотах).
Sotto — внизу, под; *sotto voce* — вполголоса.
Staccato — отрывисто, *staccato assai* — исполнять все время отрывисто.
Stirando — растягивая.
Stringendo (сокращение: *string.*) — «сжимая», т. е. постепенно ускоряя темп исполнения; poco a poco *stringendo* — постепенно ускоряя темп исполнения.
Subito (сокращение: *sub.*) — внезапно, вдруг, неожиданно; например, *subito piano* и *p. sub.* — внезапный переход к *piano* (см. это слово).
Tanto — сильно.
Tempo — темп; *a tempo, in tempo* — в прежнем темпе, в основном темпе произведения или данной его части.
Tenerezza — нежность, мягкость; *con tenerezza* — с нежностью, нежно, мягко.
Tenuto (сокращение: *ten.*) — выдерживая звук точно в соответствии с его обозначенной в нотах длительностью; *ben tenuto* — хорошо выдерживая звук.
Tranquillo — спокойно.
Tre — три, *tre corde* — буквально — «три струны», т. е. снять ранее нажатую левую педаль.
Trillo (сокращение: *tr.*) — трель.
Tristamente — грустно, печально, скорбно.
Una — одна; *una corda* — буквально «одна струна», т. е. нажать левую педаль.
Violante — буквально «летая».
Vivo — живо.
Voce — голос; *sotto voce* — вполголоса.

Пояснение некоторых музыкальных терминов и названий пьес, встречающихся в нотном и литературном тексте

Бельканто — стиль вокального исполнения, принятый в итальянской опере с середины XVII века, примерно, до середины XIX века. В переводе на русский язык означает «прекрасное пение». Стиль бельканто отличается большой мелодической связанностью вокальной партии, мягкостью и приятностью звучания, чеканной отделкой и изяществом вокальной орнаментики (так называемая колоратура). Владение стилем бельканто требовало от композитора превосходного знания возможностей человеческого голоса и большого вокального мастерства (ярким примером этого стиля являются оперы В. Беллини).

Веризм — направление в итальянской литературе, музыке и живописи. Оно возникло в литературе в 70-х годах в атмосфере разочарования широких слоев итальянского народа последствиями воссоединения Италии, с которым в течение десятилетий связывались лучшие чаяния итальянских патриотов. В тщетных поисках правды, не видя выхода из тяжелого положения, создавшегося для народа в результате развития капитализма, веристы обратились к острому показу действительности, требуя изображать жизнь «как она есть», без прикрас, без выявления собственного отношения автора к содержанию произведения. Но фатализм, пессимизм и субъективизм авторов нарушали это основное требование веризма.

Идеологически веризм является одной из разновидностей натурализма. Стремление веристов к локальному ограничению сюжетов рамками жизни деревенской бедноты, низших слоев жителей небольших городов, отсутствие обобщений в социальном и идейном плане в связи с ущербностью натурализма лишили веристское направление произведений крупного национального значения.

Музыкальный, точнее оперный, веризм возник несколько позднее — в 1890 году — вместе с премьерой оперы Масканьи «Сельская честь». Это — одна из главнейших веристских опер, равно как и последовавшие за ней опера «Паяцы» Леонкавалло и ряд опер Д. Пуччини.

В известной мере веризм в опере был подготовлен лирическими драмами французских композиторов (Бизе, Массне), «Травиатой» Верди. Веристы черпали сюжеты для опер в веристской литературе. Их оперы — это или драмы из жизни простых людей, или кровавые драмы, либо же произведения на экзотические сюжеты. Этим трем направлениям отвечают, например, у Пуччини: «Богема», «Тоска», «Чио-Чио-Сан». Сразу же при своем появлении веризм в опере стал очень модным, ряд лет он пользовался шумным успехом, к середине XX века его значение сошло на нет.

В музыкальном отношении для веристских опер характерны яркая театральность, острый драматизм, экспрессивная эмоциональная выразительность, часто граничащая с сентиментальностью и мелодраматизмом, стремление к живописной яркости гармонического языка, обилие инструментальных эпизодов в операх, ромадное внимание к чисто мелодической стороне произведения и в связи с этим стремление к отказу от бледного невыразительного речитатива.

Каденция — в собственном смысле слова мелодический или гармонический оборот, заключающий музыкальную мысль. Второе значение этого слова — блестящий эпизод в каком-либо произведении, рассчитанный на сольное виртуозное исполнение; каденция в этом значении слова — обязательный момент сольного инструментального концерта, она, как правило, находится в первой части трехчастного концерта. Ранее каденции при исполнении произведения импровизировались исполнителем, композитор лишь помечал в нотах то ме-

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя 2

I. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ

КОРЕЛЛИ А. *Фолия. (Отрывок)* 21
КУПЕРЕН Ф. *«Кукушка»* 21
ВИВАЛЬДИ А. *Сицилиана из концерта для скрипки ре минор* 22
ГОССЕК Ф. *Гавот* 23
БОККЕРИНИ Л. *Менуэт из струнного квинтета № 11* . . 25
ЧИМАРОЗА Д. *Соната* 27
ОГИНЬСКИЙ М. К. *Полонез* 29
ПАГАНИНИ Н. *Каприс № 14* 30
МЕЙЕРБЕР Дж. *Романс Диноры из оперы «Динора»* . . 31
ДОНИЦЕТТИ Г. *Романс Неморино из оперы «Любовный напиток* 33
БЕЛЛИНИ В. *Ариозо Амины из оперы «Сомнамбула»* . 35
ЭРКЕЛЬ Ф. *Палоташ из оперы «Ласло Хуньяди»* . . 37
ЛЕКОК Ш. *Легенда о мадам Анго из оперетты «Дочь Анго»* 39
ВЕНЯВСКИЙ Г. *Вторая мазурка (Куявяк)* 40
СВЕНСЕН Ю. *Соч. 26. Романс. (Отрывок)* 42
ФОРЕ Г. *Соч. 84 № 5. Импровизация* 45
ДЕГЕЙТЕР П. *Интернационал* 47
ФИБИХ З. *Поэма* 48
СИНДИНГ К. *Соч. 32 № 3. «Весенний шум»* 49
ЛЕОНКАВАЛЛО Р. *Ариозо Канио из оперы «Паяцы»* . . . 54
«Рассвет» 55
МАСКАНЬИ П. *Интермеццо из оперы «Сельская честь»* . . 56
РЕГЕР М. *Соч. 44 № 1. Листок из альбома* . . . 57
Соч. 44 № 2. Шутка 58
СУК И. *«Маленькая идиллия»* 60
НИН Х. *Галисийская песня* 62
СКОТТ С. *Соч. 47 № 1. «Страна лотоса»* 63
Индийская серенада. (Из «Индийской сюиты») 66
ТУРИНА Х. *«Крестьянские сапоги». (Из сюиты «Сапожная лавка»)* 68
Марш из сюиты «Детский сад» 69
КАЗЕЛЛА А. *Grazioso (Воспоминание о Шопене)* . . . 70
Галоп из сборника «11 детских пьес» . . 71
КЕРН Дж. *«Дым»* 73
ШЕЛИГОВСКИЙ Т. *Ариетта из сонатины* 74
РОДЖЕРС Р. *Танец из музыкальной комедии «Оклахома»* 75
ДОБИАШ В. *«О мире»* 77
ЛЮТОСЛАВСКИЙ В. *Краковская мелодия* 79

II. ПРОИЗВЕДЕНИЯ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

ТИТОВ Н. А. *«Шарф голубой»* 80
ГЛИНКА М. *Мазурка из оперы «Иван Сусанин». (Отрывок)* 81
Ария Сусанина из оперы «Иван Сусанин» . 83
Ария Людмилы из оперы «Руслан и Людмила». (Отрывок) 86
«В крови горит огонь желанья» . . . 88
Мазурка 89
Разлука (Ноктюрн) 90

ГУЛАК-АРТЕМОВСКИЙ С.	*Песня Одарки из оперы «Запорожец за Дунаем»*	93
ДАРГОМЫЖСКИЙ А.	*«Шестнадцать лет»*	94
	«Мельник»	96
	«Лихорадушка»	97
	«Табакерочный вальс»	97
БОРОДИН А.	*Каватина Владимира из оперы «Князь Игорь». (Отрывок)*	98
	Пляска половецких девушек (с хором) из оперы «Князь Игорь». (Отрывок)	99
	«В монастыре». (Из «Маленькой сюиты»)	101
	Серенада из «Маленькой сюиты»	103
МУСОРГСКИЙ М.	*«Спесь»*	105
	Дуэт Марины и Самозванца из оперы «Борис Годунов»	106
	Хор из сцены у собора Василия Блаженного. (Из оперы «Борис Годунов»)	108
	«Колыбельная Еремушки»	109
НАПРАВНИК Э.	*Романс Дубровского из оперы «Дубровский»*	110
ЧАЙКОВСКИЙ П.	*Сцена из балета «Лебединое озеро»*	111
	Колыбельная Марии из оперы «Мазепа»	113
	Романс Полины из оперы «Пиковая дама»	114
	Соч. 37 № 6. Баркарола. (Из сборника «Времена года»)	116
	Соч. 40 № 2. Грустная песенка	119
	Соч. 51 № 6. Сентиментальный вальс	121
	«На нивы желтые»	125
РИМСКИЙ-КОРСАКОВ Н.	*Колыбельная Волховы из оперы «Садко»*	127
	Протяжная песня Садко из оперы «Садко»	129
	Третья песня Леля из оперы «Снегурочка»	130
	Ария Марфы из оперы «Царская невеста»	132
	«Не ветер, вея с высоты»	135
СТАНЧИНСКИЙ А.	*Прелюдия*	137

III. ПРОИЗВЕДЕНИЯ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

ХАЧАТУРЯН К.	*Ариозо Оли из оперетты «Простая девушка»*	138
ЯХИН Р.	*«Песнь любви»*	139
ГАЛЫНИН Г.	*Ария. (Отрывок)*	141
ГАДЖИЕВ Р.	*Ариозо Алика из оперетты «Ромео-мой сосед»*	143
ШАМО И.	*Лирическая песня из кинокартины «Море зовет»*	144
ЛАПУТИН Л.	*«Голубой вальс». (Из балета «Маскарад»)*	146
ПАХМУТОВА А.	*«Песня о тревожной молодости». (Из кинокартины «По ту сторону»)*	148
	«Геологи»	150
ТАМБЕРГ Э.	*«Гонит листья вихрь унылый»*	151
ПЕТРОВ А.	*Песня из кинокартины «Я шагаю по Москве»*	153
	«Песня о друге». (Из кинокартины «Путь к причалу»)	154
ЩЕДРИН Р.	*Марш из оперы «Не только любовь»*	155
	Вариация Царь-Девицы из балета «Конек-горбунок»	156
	Девичий хоровод из балета «Конек-горбунок»	158

Индекс 9—4—3

ЛИРА

Том шестой

Редактор Ю. Комальков
Художник Г. Гандель
Лит. редактор А. Гаврук
Техн. редактор Р. Орлова
Корректор И. Миронович

Подписано к печати 13/IX-67 г. А 03834. Формат бумаги 60×90 1/8. Печ. л. 20,5. Уч.-изд. л. 20,5. Тираж 13630 экз. Изд. № 3835/452. Т. п. 66 г. № 955. Зак. 822. Цена 2 р. 35 к. Бумага № 1.

Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва, набережная Мориса Тореза, 30

Московская типография № 17 Главполиграфпрома Государственного комитета Совета Министров СССР по печати, ул. Щипок, 18

M Lira
21
L67
t.6

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

29.95K